



# **Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

Dirección General de Estudios de Posgrado  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas  
Unidad de Posgrado

## **Migración, subalternidad y violencia política en Sarita**

**Colonia viene volando, de Eduardo González Viaña**

### **TESIS**

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura con  
mención en Literatura Peruana y Latinoamericana

### **AUTOR**

Hilter Jamess LOZANO MEJÍA

### **ASESOR**

Dra. María Milagros CARAZAS SALCEDO

Lima, Perú

2018



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Lozano, H. (2018). *Migración, subalternidad y violencia política en Sarita Colonia viene volando, de Eduardo González Viaña*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

---



**UNIDAD DE POSGRADO  
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE  
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER**


A los veintiocho días del mes de diciembre de dos mil dieciocho, siendo las 11.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Mg. Luis Eduardo Lino Salvador (Presidente-Informante), Mg. Milagros Carazas Salcedo (Asesora), Dr. Nécker Salazar Mejía (Informante) y Dr. Elton Honores Vásquez (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **Migración, subalternidad y violencia política en Sarita Colonia viene volando de Eduardo González Viaña**, presentada por el señor Hilter James Lozano Mejía en Literatura para optar el Grado de Magister en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana.


Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado, aprobado por R.R. N° 04790-R-18 del 08 de agosto de 2018.


**MUY BUENO (18)**

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en **Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana** al bachiller **Hilter James Lozano Mejía**.

El acto académico de sustentación concluyó a las **12:00** horas.

  
Mg. Luis Eduardo Lino Salvador  
**Presidente**  
Profesor Auxiliar T.C.

  
Mg. Milagros Carazas Salcedo  
**Asesora**  
Profesor Auxiliar T. P.

  
Dr. Nécker Salazar Mejía  
**Informante**  
Profesor Contratado

  
Dr. Elton Honores Vásquez  
**Miembro**  
Profesor Invitado

A mi madre María.

A Clorivet.

A mis hermanos.

# ÍNDICE

Introducción .....	6
--------------------	---

## CAPÍTULO I

### *SARITA COLONIA VIENE VOLANDO* Y LA NARRATIVA DE EDUARDO GONZÁLEZ VIAÑA FRENTE A LA CRÍTICA LITERARIA

I.1. Poesía y realismo maravilloso en la narrativa de Eduardo González Viaña .....	14
I.2. Características de la generación del 50 en la narrativa de Eduardo González Viaña .....	29
I.3. Cultura y experiencia vital en la narrativa de Eduardo González Viaña .....	36
I.4. <i>Sarita Colonia viene volando</i> frente a la crítica literaria .....	49

## CAPÍTULO II

### REPRESENTACIÓN DE LA MIGRACIÓN EN *SARITA COLONIA VIENE VOLANDO*

II.1. Realismo maravilloso en la representación de la migración en <i>Sarita Colonia viene volando</i> .....	61
II.2. Características de la migración de la década de 1950 representadas en <i>Sarita Colonia viene volando</i> .....	77
II.3. La importancia de la subjetividad en la decisión de migrar .....	83
II.4. La cultura de la góndola y del camión interprovincial representada en <i>Sarita Colonia viene volando</i> .....	88

II.5. El progreso del migrante .....	92
II.6. Lima reocupada por la oralidad .....	98

### CAPÍTULO III

#### REPRESENTACIÓN DE LA SUBALTERNIDAD EN *SARITA COLONIA VIENE VOLANDO*

III.1. Breve introducción .....	101
III.2. Problemática de la subalternidad .....	103
III.3. ¿Qué implica hablar de subalternidad? .....	110
III.4. El subalterno sí puede hablar .....	114
III.5. Crítica al sistema hegemónico .....	119
III.6. Oposición a la ideología capitalista .....	131
III.7. Violencia contra los derechos humanos de los fieles de Sarita Colonia .....	135
III.8. El culto de Sarita Colonia: comunidad imaginada .....	138
III.9. Heterogeneidad cultural en <i>Sarita Colonia viene volando</i> .....	142

### CAPÍTULO IV

#### REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA POLÍTICA EN *SARITA COLONIA VIENE VOLANDO*

IV.1. Contextualización de la violencia política en la narrativa peruana .....	145
IV.1.1. Nivel contextual de la violencia política .....	145
IV.1.2. Nivel literario de la violencia política .....	149

IV.1.2.1. Tiempo del texto .....	149
IV.1.2.2. El referente .....	150
IV.1.2.2.1. Un paradigma realista .....	150
IV.1.2.2.2. Realismo mítico .....	151
IV.1.2.2.3. Narrativa de corte alegórico .....	151
IV.1.2.3. Tratamiento del referente .....	152
IV.1.2.3.1. La literatura como acto estético y ético .....	152
IV.1.2.3.1.1. Crisis individual .....	152
IV.1.2.3.1.2. Crisis social .....	152
IV.1.2.3.2. La literatura como acto estético .....	153
IV.2. Representación de la violencia política en <i>Sarita</i>	
<i>Colonia viene volando</i> .....	153
IV.2.1. Realismo maravilloso en la representación de la violencia	
política en <i>Sarita Colonia viene volando</i> .....	166
IV.2.1.1. La visión de Sarita Colonia .....	166
IV.2.1.2. La visión de don Amadeo Colonia .....	168
IV.2.2. El rol de la memoria .....	178
Conclusiones .....	182
Bibliografía .....	187



## Introducción

Eduardo González Viaña (Chepén, 13 de noviembre de 1941), escritor, catedrático y periodista. Desde 1993 es catedrático en Western Oregon University, y desde 2015 es profesor emérito de la misma casa de estudios. Autor de novelas, cuentos y artículos periodísticos. Ganador de importantes premios literarios: Premio Latino Internacional de Novela 2007, Nueva York; Premio Memoria Cultural 2007, Miami; Premio Internacional de Relato Juan Rulfo (París, 1998); Premio Nacional de Fomento a la Cultura Ricardo Palma (Lima, 1969), entre otros. También ha recibido honores académicos: Medalla de Honor del Congreso del Perú en el Grado de Gran Cruz (2009), Homenaje al escritor de la inmigración (Universidad de Harvard, 2004), entre otros. Desde el 2015 es Miembro de Número de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE) y Correspondiente de la Real Academia Española; asimismo, Miembro Correspondiente de la Academia de la Lengua del Perú, desde el 2004. Es un activista de los derechos de los inmigrantes en Estados Unidos. Publica cada semana “El Correo de Salem”, columna periodística que aparece simultáneamente en la cadena de “La Nueva España”, en las redes sociales y en decenas de diarios de América. Esta columna intenta ser una radiografía de la vida norteamericana.

Eduardo González Viaña es un escritor prolífico de cuentos y novelas. Inició su carrera literaria en 1964 con la publicación del libro de cuentos *Los peces muertos*, le siguió *Batalla de Felipe en la casa de palomas* (1970), luego vinieron sus novelas *Identificación de David* (1974), *¡Habla, Sampedro: llama a los brujos!* (1979), la lista de su producción narrativa es extensa. En este año (2018) ha

publicado su libro de cuentos *Siete noches en California...y otras noches más* (Lápix Editores) y su novela *La frontera del paraíso* (Melquiades).

*Sarita Colonia viene volando* se publicó por primera vez en marzo de 1990 por la editorial Mosca Azul, fue tanto su éxito que se agotó antes de su presentación oficial, por lo que la editorial tuvo que publicar una segunda edición en menos de un mes (abril). Nosotros hemos trabajado con esta última edición. Sin embargo, la novela ha sido reeditada por diferentes editoriales: Ediciones Copé (Lima, 2004), Editorial PETROPERÚ (Lima, 2004), Fondo Editorial de Lumina (2011, Cajamarca), Summa Ediciones (Lima, 2014).

*Sarita Colonia viene volando* ha recibido comentarios positivos de algunos estudiosos. Por ejemplo, Antonio Cornejo Polar, la califica de un relato testimonial y lírico, un experimento complejo que ha realizado el autor. Tomás Gustavo Escajadillo, afirma que se trataba de una novela que conserva el discurso poético y humorístico en donde se exalta la mágica maravilla que caracteriza a Eduardo González Viaña. Alberto Escobar declara que es una biografía resemantizada de Sarita Colonia. Roland Forgues expresa que es un texto fascinante donde la protagonista aparece rodeada de sueños, leyendas, amores, tristezas, fantasmas, vuelos y milagros. Por otro lado, Romina Gatti y Alicia Andreu son las únicas que tienen un trabajo más orgánico de la novela. La primera ha realizado una tesis donde asevera que lo realizado por Eduardo González Viaña tiene diferencias y coincidencias con lo hecho por los escritores medievales, encargados de reconstruir las vidas de los santos. Nosotros tenemos enormes discrepancias con sus planteamientos. En tanto, Alicia Andreu es autora de un artículo donde

propone que la novela es un texto que incorpora la oralidad y la escritura, y en donde el autor rompe con el modelo clásico de autor construido por la literatura hegemónica. Nosotros compartimos sus argumentos. Por esta breve explicación es evidente que existe una carencia de estudios de la novela. Por ello, planteo una nueva lectura crítica del texto.

Es de mi opinión que, en *Sarita Colonia viene volando*, están presentes el tema de la migración, de la subalternidad y de la violencia política. A partir de estas representaciones se cuestiona y critica la ideología capitalista, responsable de la violencia estructural, en relación con el discurso ficcional representado por los fieles de la protagonista. A través del tema de la migración se cuestiona la excesiva centralización del país (todo es Lima). A su vez, cuando el provinciano decide emigrar a la capital trae consigo no solo sus bienes físicos, sino también su cultura, la cual se va a fusionar con la cultura de la gran ciudad. El provinciano una vez instalado en Lima se va a apropiarse de algunos espacios públicos importantes de la ciudad. Asimismo, no todos los provincianos fracasan, algunos sí logran superar su condición social y económica. Por otro lado, la subalternidad permite demostrar que no existe la homogeneidad social, económica y cultural, incluso religiosa. Nos demuestra que los derechos humanos de los fieles de Sarita Colonia son violados por el sistema capitalista. El tema de la violencia política nos permite analizar la importancia y significación de las fosas comunes; el rol de la memoria; la violencia no solo de Sendero Luminoso, sino también del Estado; y el no aprendizaje del Estado hasta la actualidad: su poca o nula presencia en las

zonas más alejadas de la capital siguen siendo un gran caldo de cultivo para que aparezca cualquier partido radical y se repita nuevamente la historia.

Considero que *Sarita Colonia viene volando* es una novela que tiene su origen o pretexto en la cultura no oficial (subalterna), representada por su protagonista y sus fieles. Por lo que las interrogantes que planteo son las siguientes: ¿qué cuestionan y evidencian la representación de la migración, subalternidad y violencia política, en relación con el discurso ficcional? ¿Cómo está representada la migración en la novela? ¿Cómo es descrito el migrante? ¿Cuál es la consecuencia de la violencia política representada en la novela? ¿Qué cuestiona la subalternidad en la novela?

Para responder a estas preguntas propongo las siguientes hipótesis:

#### **Hipótesis principal:**

*En la novela Sarita Colonia viene volando la representación de la migración, la subalternidad y la violencia política cuestionan y critican la ideología capitalista, responsable de la violencia estructural en relación con el discurso ficcional representado por los fieles de la santa, a través de sus historias y milagros que le piden.*

#### **Hipótesis secundarias:**

1. La migración del campo a la ciudad, en la novela, está representada por la protagonista y su familia; a partir de ellos se va a describir a todos los provincianos que padecen y sienten lo mismo que ellos en la capital.

2. La consecuencia de la violencia política que se manifiesta, en la novela, es la instalación de una nueva realidad cotidiana, al mismo tiempo se observa un tono de denuncia por los abusos cometidos durante el conflicto armado interno.

3. En esta novela, la subalternidad representada demuestra que no existe la homogeneidad social, económica, cultural y religiosa; de modo que los derechos humanos de los personajes, denominados los fieles de la santa, son abolidos por el sistema capitalista.

Los objetivos que pretendo en esta investigación son los siguientes:

**Objetivo general:**

Realizar una lectura crítica e interpretativa de la novela *Sarita Colonia viene volando*, de Eduardo González Viaña, para propiciar su ingreso a la agenda académica local.

**Objetivos específicos:**

1. Llevar a cabo una primera aproximación crítica de la obra narrativa del autor en mención.

2. Describir y reflexionar sobre tres aspectos temáticos que presenta la novela *Sarita Colonia viene volando*, como son la migración, la subalternidad y la violencia política.

3. Analizar la representación del sujeto subalterno, que critica el sistema imperante y la violencia que se ejerce desde el Estado, en la novela *Sarita Colonia viene volando*.

La tesis está dividida en cuatro capítulos. En el primer capítulo desarrollamos toda la crítica literaria en torno a la narrativa de Eduardo González Viaña. Analizamos los postulados de Ricardo González Vigil, Luis Alberto Sánchez, José Miguel Oviedo, Miguel Donoso, Tomás Escajadillo, Roland Forgues, Harry Belevan y Francisco Carrillo. Todos ellos afirman que la técnica narrativa de Eduardo González Viaña es poética, experimental y anegada de un realismo maravilloso, todas estas reflexiones las hemos comparado para verificar si también se cumplen para *Sarita Colonia viene volando*. Lo mismo hemos hecho con los argumentos de Mario Suárez y de Antonio Cornejo Polar, quienes dicen que la obra de Eduardo González Viaña está comprometida con el desarrollo de la sociedad y se opone a la ideología capitalista. Así mismo, analizamos las reflexiones que realiza el propio Eduardo González Viaña en torno a sus creaciones y sus influencias ideológicas y culturales. Finalmente, debatimos con la crítica de Romina Gatti y de Alicia Andreu, las cuales sí abordan de manera directa la novela.

El segundo capítulo está íntegramente dedicado a la interpretación del tópico de la migración representada en el texto ficcional. Planteamos que la migración está representada desde un realismo maravilloso, lo cual permite saber la cultura, las creencias del hombre andino, la historia local de los pueblos, lo que no se cuenta en la historia oficial. Percibimos características de la migración de la década de 1950 representadas en la novela. Desarrollamos la importancia de la subjetividad en la decisión de migrar. Analizamos el progreso del migrante, sus estrategias de desarrollo. Finalmente, la reocupación de Lima por la oralidad.

El tercer capítulo desarrolla el tema de la subalternidad. Realizamos una breve introducción. Discutimos la problemática de la subalternidad. Demostramos que el subalterno sí puede hablar, tiene sus propias estrategias. La novela critica al sistema hegemónico, hay una oposición al sistema capitalista. Demostramos que los derechos humanos de los fieles de la santa son atropellados diariamente en un sistema democrático. A su vez, evidenciamos que los devotos de Sarita Colonia forman una comunidad imaginada. No obstante, hay una heterogeneidad cultural en todos ellos, la cual pretende homogenizar la ideología capitalista.

En el cuarto capítulo desarrollamos el tema de la violencia política. Hacemos un análisis contextual y literario de la violencia política, para luego pasar a la interpretación de la novela, donde evidenciamos la instalación de una nueva realidad cotidiana. Analizamos el poder que tiene una ideología cuando atrapa a las personas. Planteamos que hay un realismo maravilloso en la representación de la guerra interna descrita en la novela, a través de la visión de Sarita Colonia Y de don Amadeo Colonia.

Esta tesis pretende contribuir a evidenciar que hay otros textos narrativos que merecen ser atendidos por la crítica literaria, no solamente quedarnos con los textos que integran el canon oficial de la literatura peruana. Desde luego, también actualizar la valoración literaria a la novela *Sarita Colonia viene volando*.

Finalmente, queremos manifestar nuestro eterno agradecimiento a la maestra Milagros Carazas, por su valioso tiempo, sus sabias sugerencias, que vinieron a incidir de manera directa en el desarrollo formal y de contenido de la

presente investigación. Asimismo, al profesor Gonzalo Espino por sus sugerencias respecto a nuestro objeto de estudio. Al profesor Miguel Maguiño, por sus recomendaciones y debates de algunas ideas presentes en esta tesis. Al profesor Richard Leonardo por sus observaciones de nuestros planteamientos en el Seminario de Tesis. A Tania Agüero, por su apoyo moral.



## **CAPÍTULO I**

### ***SARITA COLONIA VIENE VOLANDO* Y LA NARRATIVA DE EDUARDO GONZÁLEZ VIAÑA FRENTE A LA CRÍTICA LITERARIA**

En este capítulo analizamos tres ideas relacionadas con la valoración a la narrativa de Eduardo González Viaña y otra específicamente con nuestra novela en estudio. En el primer apartado desarrollamos lo manifestado por la crítica respecto a las características literarias que se encuentran en la obra de Eduardo González Viaña, las cuales las hemos comparado si también se cumplen para *Sarita Colonia viene volando*. En el segundo subtema discutimos con los planteamientos de Mario Suárez y de Antonio Cornejo Polar; los cuales señalan que la narrativa de Eduardo González Viaña está comprometida con el desarrollo de la urbe, y le hace frente a la ideología del capitalismo. En el tercer punto exponemos las principales reflexiones realizadas por el propio autor en torno a sus creaciones a partir de interrogantes formuladas por prestigiosos investigadores. Finalmente, debatimos con las críticas de Romina Gatti y de Alicia Andreu, las cuales sí hacen una valoración directa a la novela.

#### **I.1. Poesía y realismo maravilloso en la narrativa de Eduardo González Viaña**

Ricardo González Vigil (1984) nos recuerda que Eduardo González Viaña perteneció al valioso grupo “Trilce”, que emergió en 1959 en Trujillo y que es conectable con la llamada “Generación del 60”. Vale decir, que a este grupo pertenecieron Juan Morillo Ganoza, Jorge Díaz Herrera, Manuel Ibáñez Rosazza, entre otros.

Para el mencionado crítico literario, nuestro autor gravita en lo real maravilloso junto a Eduardo Rivera Martínez, Antonio Gálvez Ronceros, Eugenio Buona, Juan Morillo Ganoza (cuentistas) y Marcos Yauri Montero (novelista)<sup>1</sup>. Asimismo, enfatiza que Eduardo González Viaña es también un narrador de lo fantástico, en donde sobresalen José Durand, Carlota Carvallo de Núñez, Sara María Larrabure, Manuel Mejía Valera, Edgardo Rivera Martínez y José Miguel Oviedo.

Con respecto a la técnica narrativa de nuestro novelista, nos dice: “La narrativa de Eduardo González Viaña concilia lo fantástico con lo real maravilloso, que vienen a ser modos diversos de superar los cánones realistas y arañar el misterio” (González Vigil, 1984, p. 20). Con esta valoración nosotros coincidimos porque, efectivamente, en *Sarita Colonia viene volando* existen desde el inicio de la novela elementos propios del realismo maravilloso. La protagonista ha resucitado después de treinta años de haber estado muerta y tiene el poder de soñar lo que ella desea, es así que dirigió su sueño al Huaraz de su infancia para reencontrarse con su familia y con ella misma. Leamos la siguiente escena en donde se evidencia lo que estamos afirmando.

A lo mejor, no se hizo más preguntas inútiles, y prefirió enterarse de qué poderes dispone la gente que despierta después de haber muerto durante treinta años, y descubrió que también se puede soñar, y, lo que es más asombroso, conducir los sueños, o más bien determinar qué sueño se quiere vivir de nuevo, y en qué época y lugar uno prefiere que sus sueños otra vez caminen.

---

<sup>1</sup>Ricardo González Vigil (1984) solo está considerando como novelista a Marcos Yauri Montero; no obstante, el mencionado escritor ha incursionado en el terreno de las memorias, el ensayo y la poesía.

Y Sarita, por supuesto, decidió recordar y volver a vivir el tiempo de su infancia en Huaraz. Quería ver a sus hermanos. También ansiaba reencontrar a sus padres con el rostro feliz que tenían antes de emigrar de su tierra. Y por fin, quería verse ella misma: tanto tiempo había pasado desde su muerte que ya se estaba olvidando de su cara (p. 35).

José Antonio Bravo (2011) nos dice que, en el realismo maravilloso, los acontecimientos vinculados con los resucitados son sucesos extraordinarios, la vida y la muerte no tienen fronteras. Estas características se notan claramente en la escena que acabamos de citar: la resurrección de la protagonista es un hecho extraordinario, la frontera entre la vida y la muerte se ha anulado.

José Antonio Bravo, también, afirma lo siguiente: “en el realismo maravilloso el paisaje, la geografía, los lugares, los ambientes exteriores e interiores, son extraños, misteriosos, remotos, extraordinarios, exagerados” (Bravo, 2011, p. 119). En la novela desde el principio hasta el fin se evidencian estas características. Por ejemplo, una profesora enseñó a leer y a escribir a su hija Hortensia que había muerto a los diez días de nacida. Cuando la niña cumplió diez años se comunicó con su madre desde el más allá. Notamos en esta escena que el ambiente de la hija es remoto, totalmente extraordinario. Por el otro lado, el ambiente de la madre también es extraño, misterioso. Leamos un fragmento de la escena.

La pura verdad es que yo nunca dejé de ser madre de mi hijita ausente, y cuando enseñaba en la escuela en el primer año, cuando enseñaba a leer y a escribir, a ella me parecía que le estaba enseñando [...].

Y seguro que esto fue lo que conversamos: “mamita, soy yo, Hortensia”. “Claro que lo sé, si ya te he sentido, querida hijita muerta, mi chiquitita, si siempre he

estado pensando en ti, en lo sola que te sentirías”. “Sola sí, pero no me digas chiquitita porque ya no soy una niña. Recuerda que ya tengo diez años, y recuerda que me enseñaste a leer y escribir (pp. 86-87).

Luis Alberto Sánchez (1981) es muy claro al señalar: “Eduardo González Viaña es un prosista lírico anegado de sueños oníricos, preocupado por una expresión al par ceñida y vaga. Lo primero en cuanto a decir solo lo que quiere; lo segundo por el empleo de dejar que las imaginaciones y los sueños fluyan de suyo, sin refugiarse en una lógica impuesta y contradictoria” (Sánchez, 1981, p. 2172). Es menester decir, que la valoración crítica realizada por el investigador está basada en tres obras: dos libros de cuentos, *Los peces muertos* (1964) y *Batalla de Felipe en la casa de palomas* (1970), y la novela *Identificación de David* (1973). Con respecto a estas tres obras añade que pertenecen a la literatura freudiana, cuyos cimientos se apoyan en el subsuelo irreal y, sin embargo, inevitable y móvil que se llama el subconsciente.

Asimismo, el crítico literario enfatiza en las fuertes influencias de grandes escritores sobre Eduardo González Viaña, como Rilke y Kafka. Él dice: “Una frecuente lectura de Rilke y Kafka han enseñado a este escritor a compensar el *Sturm und Drang* como querían los románticos alemanes del siglo pasado mediante una fórmula todavía válida” (Sánchez, 1981, p. 2172).

Nosotros planteamos que en nuestro objeto de estudio también se encuentran las características señaladas por Luis Alberto Sánchez: poesía y realismo maravilloso. Los personajes Juan Burro, el Embajador de Quiquijana y Pochi Marambio cuentan la historia de Sarita Colonia a ritmo de versos, pero el

narrador oficial los transcribe en forma de prosa. Por ejemplo, PochiMarambio le hace saber al narrador oficial cantando que el alma de doña Rosalía Zambrano (madre de Sarita Colonia) cuando falleció se transformó en una abeja. Y ese día el sol era muy pequeñito, porque a veces nuestra soledad le quita su luz y su tamaño. En esta información están presentes las dos características: por un lado, la poesía (lo dice cantando), por el otro, estamos ante un relato maravilloso, el alma se transformó en una abeja y el sol se achicó. Leamos.

El cantante no da detalles sobre la causa de la muerte, ni agrega una palabra a su canción. Y su canción relata que cuando doña Rosalía falleció, el sol que brillaba sobre el mundo era un sol pequeñito. — A veces nos ilumina un sol de esas dimensiones — dice — pero no nos damos cuenta. Lo que ocurre es que la sombra que arroja nuestra soledad suele quitarle su luz al sol y negarle su tamaño [...]. Por eso se lo pregunté muchas veces hasta que el cantante terminó por decirme que el alma de doña Rosalía se transformó en una abeja (pp. 187-188).

En las historias que nos cuentan Juan Burro, el Embajador de Quiquijana y Pochi Marambio advertimos que los personajes están sumergidos en un total realismo maravilloso, los sueños oníricos fluyen. Por ejemplo, el Embajador de Quiquijana nos cuenta que don Amadeo Colonia tuvo un romance muy fuerte con una mujer casada, al igual que él, de nombre Bernarda; pero lo extraño de ese idilio era que se dio únicamente en sueños, la mujer ingresaba en los sueños de don Amadeo. Leamos una parte de esta historia.

La vida nocturna de Amadeo Colonia se tornó entonces secreta, furtiva. Algunos días prefirió no mirar a su mujer ni a sus hijos: no fueran los ojos a delatar su secreto. El Embajador de Quiquijana sigue relatando con la parquedad de los que cuentan historias galantes. Asegura que Amadeo se daba citas con la mujer de sus sueños y que aquella dejaba de aparecerse algunas noches y a veces

semanas enteras. Pero no era desamor aquello: ocurría únicamente que ella era también una mujer comprometida. Amadeo le propuso una noche que se fugaran juntos, pero Bernarda le respondió que iba a pensarlo. Esto los distanció algo más de un mes hasta que por fin ella volvió a los sueños de Amadeo para responderle que ya estaba decidida al todo por el todo (p. 178).

José Miguel Oviedo (1971), en el análisis que realiza del libro de cuentos *Batalla de Felipe en la casa de palomas*, coincide su valoración literaria con los anteriores críticos literarios citados respecto a las dos características narrativas de nuestro autor: realismo maravilloso y prosa poética. Para el mencionado investigador, a Eduardo González Viaña, el placer de contar le interesa relativamente poco, lo distraen otras actividades. Aunque esto no quiere decir que el producto narrativo no guste, sino todo lo contrario. Él explica:

El discurso narrativo no es fluido, pero el hechizo es frecuente total. Aunque sus ojos están puestos en la realidad (su infancia provinciana, los animales del campo, los tipos y tradiciones de pueblo pequeño, etc.) su atención está puesta en otra parte: los ojos miran sin ver para atender mejor al misterio de las cosas invisibles, a los demonios que se huelen en el aire, a los ángeles de la imaginación (Oviedo, 1971, p. 87).

Para el crítico literario en mención el arte del autor de nuestra novela en estudio es puro y delicioso artificio, un constante juego de manos, un pasarnos gato por liebre, un acto de encantamiento que sucede en medio de un chisporroteo de imágenes sueltas, de medio tonos, de duplicidades, espejeos. Tiene la voluntad de enmascarar la realidad o desubicarnos respecto a ella. Él explica: “presentimos la existencia de un cielo y un infierno, de una zona segura y una zona amenazante, pero no sabemos bien de qué lado estamos. Todo es ambiguo, todo está medio vivo y medio muerto” (Oviedo, 1971, p. 87). Añade,

también, que los personajes están plagados de una memoria nostálgica, neblinosa, mágica.

En *Sarita Colonia viene volando*, también la ambigüedad entre la vida y la muerte está muy presente, la línea que divide el mundo de los vivos y de los muertos es borrada constantemente— elemento muy común en el realismo maravilloso, tal como lo afirma José Bravo —. Por ejemplo, Juan Burro nos cuenta que don Amadeo Colonia cuando se estaba viniendo para la capital conversó con un arriero muerto, quien le sirvió de guía durante un trayecto de su camino. Leamos un fragmento de la escena.

— Entonces, ¿tú estás muerto? — Seguro que eso fue lo que le preguntó al arriero. Y eso debe haber sido porque solo los muertos pueden saber si uno es padre de una santita.

— Muerto sí, pero no sepultado — Supongo que respondió el arriero, quien probablemente estaba diciendo la verdad porque los arrieros muertos suelen quedarse en los caminos cuando no se les da cristiana sepultura, y por esos andurriales se quedan, a veces para guiar a los viajeros, a veces para embaucarlos (p. 67).

La novela también es un texto poético. Volvemos a repetir que los personajes centrales, Juan Burro y el Embajador de Quiquijana, cuentan la historia de Sarita Colonia cantando en versos de octosílabos, pie quebrado, versos renacentistas y lírica del Siglo de Oro; lo que deja perplejo al narrador oficial, pues ambos artistas son analfabetos, no logra explicarse cómo ha llegado hasta ellos el conocimiento occidental referente a las rimas. Leamos un fragmento recitado por Juan Burro, en donde se evidencia la figura literaria de la anáfora, es notorio la

repetición de la palabra “para”. No obstante, su archirrival, el Embajador de Quiquijana, lo acusa que a su relato le falta rima completa y carece de octosílabos.

En el cielo está el olvido. Eso es el cielo y hay para todos, para los que creen y para los que dudan, para los buenos y para los malos, para los que se van y para los que se quedan en su tierra. Pero no hay cielo para una persona en el mundo, no hay cielo para alguien que escuchará esta historia, o tal vez la leerá. No hay cielo para ti, por terco, porque tú solito te lo has negado negándote a olvidar. Al llegar aquí el Burro, el Embajador insiste en la falta completa de rima y la carencia de octosílabos que se observa en cada historia (pp. 72-73)

Desde luego, no solamente Juan Burro, el Embajador de Quiquijana, Pochi Marambio, todos ellos cantantes, cuentan la historia en base a poesía, canciones. Los demás personajes al momento de contar sus historias, en ocasiones, lo hacen cantando. Por ejemplo, don Amadeo Coloniacuando se encontraba con toda su familia en el barco que los traía a la capital se puso a cantar su probable destino en Lima, al compás del sonido del aire, del silencio, de las olas del mar. Leamos.

Y cantaba don Amadeo, ya sin mirar al hombre que no lo miraba: Bajaré silencioso a mi tumba, a buscar mi cumplido reposo y antes de eso ya me voy a otras tierras lejanas donde nadie sepa que yo muero, donde nadie por mí rezará (p. 110).

Por otro lado, los personajes vivos al momento de contemplarlos y escucharlos tienen la apariencia de que ya no pertenecen a esta dimensión. Es notoria la ambigüedad entre la frontera de la vida y la muerte. En otras palabras, el ambiente y los personajes crean una atmósfera de un realismo maravilloso. Por ejemplo, el narrador oficial cuando entrevista a Hipólito Colonia (hermano menor de Sarita Colonia) tiene la sensación que está frente a un ser que ya no pertenece a esta dimensión, cuando lo escucha parece que estuviera escuchando una voz



salida del aire, y las historias que le cuenta pareciera que él ha muerto y ha vuelto a la vida. Asimismo, todos los personajes están envueltos en recuerdos nostálgicos, añorando el lugar de origen. Muchos de los personajes migrantes que se encuentran en la gran ciudad de Lima desean con ansias volver a su tierra, pero lamentablemente ya no pueden, por eso piden a la santa que les haga el milagro de volver. Ella misma cuando resucitó lo primero que hizo fue volver al pasado, a su amado Huaraz. Deseaba volver a ver a toda su familia cuando eran felices, antes de venir a la capital.

José Miguel Oviedo nos dice que la manera de narrar de Eduardo González Viaña, la manera de mezclar la realidad con la ficción, de ser él mismo un personaje más en sus obras es un caso bastante singular en la narrativa peruana, que lo diferencia de Miguel Gutiérrez, de Alfredo Bryce Echenique. Él explica:

Particularmente, si se comparan los embrujos simbólicos y las trampas verbales de la obra de González Viaña, con la violencia y la fidelidad neonaturalista de Alfredo Bryce y de Miguel Gutiérrez, quienes siguiendo la línea de Oswaldo Reynoso no quieren apartarse mucho de la realidad documentable, se verá que aquel se encuentra, solo, en las antípodas ( Oviedo, 1971, p. 88).

Asimismo, el crítico literario asevera que a Eduardo González Viaña tampoco se le puede considerar próximo al puro formalismo, como sí se puede clasificar a Julio Ortega con su novela *Mediodía*(1970). Él más bien compara a nuestro autor con Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez, incluso al poeta José María Eguren, por su gran capacidad de crear mitos, sueños, imágenes. Él dice: “En los relatos de González Viaña hay siempre un soplo popular, una sabia inocencia inalterable pese a los diabólicos juegos con el

espacio y el tiempo, que frecuentemente nos recuerda el arte de Rulfo, de Arreola, del mejor Asturias, quizá también de García Márquez. A veces, el aura encantada del libro tiene un insistente sabor egureniano” (Oviedo, 1971, p. 88).

Miguel Donoso (1972) nos dice que, en el Perú, existe una rica tradición narrativa (Palma, Ciro Alegría, José Diez Canseco, José María Arguedas, entre otros). Todos ellos, con sus respectivos estilos y visiones, han mostrado la problemática social, económica, política y las transformaciones de nuestro país. Sin embargo, afirma Miguel Donoso, es Mario Vargas Llosa quien mejor ha pintado la realidad peruana, sobre todo en *Conversación en La Catedral* (1969), pero no es el único. A parte del citado escritor, para el crítico literario, existen cuatro excelentes narradores peruanos. Entre ellos, Eduardo González Viaña, a quien lo califica de un escritor poético y experimental. Él explica:

Vargas Llosa, por supuesto, es quien mejor ha pintado esta realidad, sobre todo en *Conversación en La Catedral*, pero no es el único. Aquí presentamos, por eso a cuatro excelentes narradores peruanos: Julio Ramón Ribeyro (*Los geniecillos dominicales*), quien nos entrega una aguda mirada a la juventud limeña de la clase media baja; Edmundo de los Ríos (*Los juegos verdaderos*), quien incide directamente sobre la vida política y las guerrillas; Jorge Eduardo Eielson (*El cuerpo de Giulia-no*), quien nos da un paralelo entre su visión local y su visión planetaria como escritor; y Eduardo González Viaña, poético y experimental (Donoso, 1972, p. 44).

Con las afirmaciones de Donoso, respecto a nuestro autor, estamos en total acuerdo. Efectivamente, Eduardo González Viaña es un escritor poético y experimental. En sus novelas ya no estamos frente a un típico narrador, sino frente a alguien que ensaya otras formas de presentar la historia y no solamente

en una simple prosa, sino que a esta le agrega ritmo poético. *Sarita Colonia viene volando* no es la excepción, está construida por una narrativa poética. Desde el inicio de la novela hasta el fin su prosa tiene ritmo poético, musicalidad. Con respecto a lo experimental, ya lo adelantó José Miguel Oviedo, él mismo se convierte en un personaje más en sus historias. Antonio Cornejo Polar en su comentario que aparece en la presentación de la novela nos dice que en *Sarita Colonia viene volando*, Eduardo González Viaña ha realizado un experimento complejo, porque estamos frente a un relato testimonial y lírico. Ha tenido la capacidad excepcional para desmaterializar la realidad y para darle cuerpo a los sueños. Añade, que por si fuera poco, realiza un juego sutil de resonancias donde las voces de los narradores populares se imbrincan con la suya.

Tomás Gustavo Escajadillo en su comentario, que también aparece en la presentación del libro, nos dice que la figura de Sarita Colonia es un relato tanto para un científico social cuanto para un narrador. Eduardo González Viaña con su novela aborda el tema asumiendo el reto, produciendo una novela perdurable. Añade que la novela es un discurso poético y humorístico, en donde se exalta la mágica maravilla. Queda, entonces, demostrado que nuestro escritor es un narrador poético y experimental, en donde también las historias que construye están llenas de un realismo maravilloso. Todas estas características narrativas se encuentran en nuestro objeto de estudio, como lo venimos demostrando.

Roland Forgues (1988) nos dice que con Eduardo González Viaña estamos frente a un narrador que mantiene una especie de relación vital con su obra y que tiene mucho de lirismo. Para él, *Batalla de Felipe en la casa de palomas* (1970), es

un testimonio cargado de lirismo sobre una fracasada experiencia guerrillera que el autor hace revivir empapada en un ambiente emocional de tragedia donde se mezclan el amor y la muerte. Asimismo, analiza la novela *Identificación de David* (1974), nos dice que es un relato centrado en torno a una relación amorosa fracasada, en donde el autor da sus primeros pasos en la novela, pero sin dejar de lado lo poético. En tanto, *¡Habla, Sampetro: llama los brujos!* (1979) la tilda de una obra original, escrita a partir del testimonio grabado de Eduardo Calderón Palomino, apodado “El Tuno”. A esta obra, también la tilda de poética. Él explica:

Lo que interesa notar en el relato de Eduardo González Viaña no es tanto la asombrosa facilidad, la desfachatez y facundia con que El Tuno se mueve en un espacio maravilloso revelándonos los secretos de los ritos mágicos ancestrales [...] como el ritmo límpido y elegante de la narración que se desarrolla en un ambiente de misterio (Forgues, 1988, p. 25).

*Sarita Colonia viene volando*, también está escrita en una prosa poética y abunda el misterio, el presagio. Nuestra novela tiene algunos puntos en común con *¡Habla, Sampetro: llama los brujos!*, porque también está elaborada en base a testimonios, está latente la cultura del provinciano y está narrada con un ritmo poético. La diferencia es que en nuestro objeto de estudio hay muchos testimonios y todos son importantes. Es decir, el narrador oficial entrevista a más de un personaje para construir la historia de Sarita Colonia.

Roland Forgues, también tiene un comentario del texto que estamos analizando (aparece en la presentación de la novela). Nos dice que es un texto fascinante. Es la historia de una santa que han inventado los hombres marginales del Perú, aparece rodeada de sueños, leyendas, fantasmas, amores, tristezas,

vuelos y milagros. El autor no está fuera de lo que narra: cree firmemente en lo que dice, y, guarda su palabra en la creencia popular, en el corazón mismo del mundo que recrea. Desde luego, nosotros estamos en total acuerdo, porque la protagonista ha sido convertida en santa por la voluntad de los pobres. Y, por supuesto, en la historia están presentes los sueños, las leyendas, los fantasmas, los amores, las tristezas y los milagros.

Harry Belevan (1977), al igual que toda la crítica antes mencionada, sitúa a la narrativa de Eduardo González Viaña dentro del terreno de lo fantástico. Nos dice que la realidad fantástica creada por nuestro autor es generada literalmente por la textualidad misma de la trama y no en las descripciones. Añade, también, que en la prosa del autor de nuestra novela en estudio encontramos un halo de pureza poética que envuelve cada párrafo, cada frase, cada palabra. Nos adherimos a la valoración del citado crítico literario, *Sarita Colonia viene volandonos* presenta una realidad fantástica y la historia está narrada con un ritmo poético, tal como lo venimos demostrando.

Francisco Carrillo (1966) comparte la misma apreciación crítica de Harry Belevan y de los demás críticos antes mencionados, al señalar que la prosa de Eduardo González Viaña está plena de sugerencias poéticas al igual que la obra de Antonio Gálvez Ronceros. Asimismo, señala que su prosa es cortada, nerviosa, incisiva.

Retomando las reflexiones de José Antonio Bravo, él nos dice: “en el paisaje de lo real maravilloso puede haber también personajes extraños,

misteriosos” (Bravo, 2011, p. 33). En nuestro objeto de estudio no solo existen personajes humanos, sino también otros seres que cuentan la historia de Sarita Colonia, como por ejemplo las palmeras de Huaraz, las azucenas, las abejas. Estas últimas son bastante mencionadas en el relato, se dice que ellas saben la verdadera historia de la protagonista. Citamos la siguiente escena en donde se recurre a las abejas para saber con exactitud la historia de la santa.

Nada de lo que cuentan ciertos cantantes es verdad. Que me perdonen los señores cantantes si prefiero el testimonio de las abejas de Huaraz para contar y cantar la historia de Sarita Colonia y su familia alejándose de la santa tierra.

Así, desacreditando a sus colegas, comienza el canto de Juan Burro acerca de las célebres jornadas de la familia Colonia en su peregrinaje hacia Lima (p. 65).

Pochi Marambio afirma que las abejas son personas muertas de Huaraz, incluida la familia de Sarita, incluso reconoce a la mamá de Sarita. Y es tan fantástica la escena que Pochi le pregunta al narrador oficial si es que él también las ve, a lo que este contesta que sí. José Antonio Bravo afirma: “en el realismo maravilloso la imaginación vuela y hace posible que lo real maravilloso viva con lo real objetivo en un mismo plano” (Bravo, 2011, p. 30). Esto es lo que está precisamente pasando en la conversación entre Pochi Marambio y el narrador. Leamos un fragmento de esta conversación.

—No me gusta hablar de esto porque sé que no me crees, pero esas abejas son gente. Esas que están volando hacia el norte, esas que van y vienen de Huaraz. Tú no me lo vas a creer, pero son cristianos, son gente.

PochiMarambio es quien lo dice. Otra vez narra un músico, pero este prefiere el rock, el jazz y otras melodías no muy cercanas al Burro ni al Embajador.

— ¿Estás viendo esa hilera de abejas?

— Las veo

— La que va adelante, esa que acaba de perderse entre los arbustos, esa es probablemente la madre de Sarita. Detrás de ella vienen otros difuntos siguiéndola. Son de Huaraz. Todo el tiempo van y vienen de allí (p. 182).

El mencionado crítico añade: “en el realismo maravilloso los personajes tienen atributos superiores, realizan hechos extraordinarios, quienes los observan, creen, tienen fe” (Bravo, 2011, p. 30)<sup>2</sup>. En la novela la protagonista tiene atributos superiores: ha resucitado después de treinta años de haber estado muerta, tiene poder para ayudar a los que le solicitan, a lo largo de la historia se lee los milagros que ella ha realizado en vida y después de haber resucitado, y por supuesto sus fieles tienen fe en todo esto. La escena que, a continuación, vamos a citar lo corrobora; sus devotos cuando visitan su altar en el cementerio, además de pedirle que les haga algún milagro o agradecerle por el ya concedido, procuran llevar a sus casas agua mezclada con las flores que han depositado todos sus discípulos en las bandejas que se encuentran en el lugar, porque están convencidos que ese líquido les va a ayudar en sus diferentes tribulaciones cotidianas. Leamos.

Y los discípulos de Sarita, administradores del culto, tendrán tiempo también para ir arreglando las ofrendas florales sobre largas bandejas colmadas de agua en donde al cabo de los días las plantas depositarán sus esencias [...], que a su vez los devotos podrán llevar a sus casas en frascos y botellas porque su ingestión es

---

<sup>2</sup>Con respecto a las palabras milagro y fe, José Antonio Bravo nos advierte que la fe no se circunscribe únicamente en Dios, el término es bastante amplio. Por tanto, puede ser fe en un ser supremo, en el hombre, en sus posibilidades, en sus realizaciones, en su pasado, en su futuro. Por su parte, la palabra milagro tampoco debe ser entendida como un evento producido por un ser vinculado solo al cristianismo o a alguna otra religión. Su significado es mucho más vasto y se refiere a cualquier hecho extraordinario.

buena para curar los dolores de estómago, para remediar la saladera, para limpiar de la mala suerte y de las penas guardadas, para aliviar los problemas del amor no correspondido, o tal vez para tragarse ese dolor de un solo sorbo (p. 23).

*Sarita Colonia viene volando*, tal como lo estamos demostrando, desde el inicio hasta el final presenta elementos propios del realismo maravilloso narrado en una prosa poética. José Antonio Bravo nos dice: “el realismo maravilloso sirve para dar testimonio o denunciar un estado de cosas, una situación, un evento, un hecho histórico” (Bravo, 2011, p. 117). En la novela notamos que hay una denuncia al sistema capitalista, responsable de la violencia estructural.

## **I.2. Características de la generación del 50 en la narrativa de Eduardo González Viaña**

Mario Suárez (1986) afirma que Eduardo González Viaña perteneció a la época dorada del desarrollo de la narrativa peruana. Este despegue, señala, va desde el año 1950 a 1970. Es en este período de tiempo donde aparecen excelentes escritores como lo son Carlos Eduardo Zavaleta, Enrique Congrains, Julio Ramón Ribeyro, Luis Loayza, Mario Vargas Llosa, Oswaldo Reynoso, Eduardo González Viaña, José Adolph, Alfredo Bryce Echenique, Miguel Gutiérrez, Antonio Gálvez Ronceros, José Antonio Bravo, Gregorio Martínez, entre otros; todos ellos con obras sólidas.

Asimismo, Mario Suárez enfatiza en el número de publicaciones, más de cien títulos, que llegaron a realizar estos escritores. Él señala: “Los años que van de 1950 a 1970 son de una importancia capital en el desarrollo de la narrativa peruana. Nunca hasta entonces en la historia literaria del Perú se habla, discute o



polemiza tanto sobre la narración [...]. En el transcurso de estos años se publican más de 100 títulos” (Suárez, 1986, p. 10).

Es fundamental, nos dice el mencionado crítico literario, mencionar que desde la década del 50 los escritores iniciaron una etapa de aprendizaje de las nuevas técnicas narrativas aprendidas de Joyce y de Faulkner. Esto va a ser muy provechoso, asevera, porque para la década del 60 los narradores tienen un dominio de los recursos expresivos. Mario Suárez lo explica de la siguiente manera:

Esta inquietud por la narrativa empieza a plantearse a comienzos de la década del 50 [...] y con ello la difusión de las nuevas técnicas narrativas aprendidas de Joyce y de Faulkner. Como consecuencia inevitable se establece un período de aprendizaje de estas nuevas técnicas, en la que participan la gran mayoría de los narradores. Dando como resultado que el escritor peruano ingrese a la década del 60 con un perfecto dominio de los recursos expresivos (Suárez, 1986, p. 10).

Este dato es muy importante, porque a Eduardo González Viaña, la crítica literaria lo ubica en la generación del 60; no obstante, reconocen que su producción literaria empieza años atrás; de allí la grandeza del referido escritor. Es decir, su técnica narrativa tan elogiada por la crítica no es un alago gratuito, es el producto de un aprendizaje de grandes escritores, desde luego, también, añadiéndole a ello su cultura provinciana.

Mario Suárez nos dice que Eduardo González Viaña perteneció al grupo *Narración*. Vale decir que a este grupo pertenecieron Oswaldo Reynoso, Miguel Gutiérrez, Antonio Gálvez Ronceros, Gregorio Martínez, José Watanabe, Hildebrando Pérez Huaranca, Augusto Higa, entre otros. Para el mencionado

estudioso, la literatura del grupo *Narración* fue comprometida con la sociedad, con el desarrollo de la urbe y que lamentablemente todavía no ha sido valorada en toda su dimensión (esta apreciación del investigador es compartida por muchos críticos literarios). Él señala: “Su principal postulado: hacer una literatura popular, ideológica y con compromiso revolucionario sin que esto signifique, de ninguna manera, que el producto literario (la narración) pierda su calidad artística [...]. El valor de sus obras aún no ha sido reconocido en su verdadera dimensión” (Suárez, 1986, p. 10).

En *Sarita Colonia viene volando* se perciben, también, estas características porque el ojo narrativo está enfocado en un sector marginal como lo son los fieles de Sarita Colonia, y también se percibe una crítica social. La escena que vamos a citar muestra claramente que los fieles de la santa son ciudadanos de segunda clase (empleadas, obreros, vendedores de baratijas, limpiadores de carros, etc.), hombres que no son nada en la sociedad. Leamos.

Suspendida, sin peso, flotando por culpa de un milagro que acaso estaba haciendo el grupo reunido en el cementerio; rezando y desesperando, ellos la habían traído de vuelta, ellos: artesanos, obreros, vendedores de baratijas y de loterías, limpiadores de carros, llenadores de micros, servidoras domésticas, estudiantes de secretariado y de corte y confección, mariposas nocturnas, hombres, mujeres y hasta niños, desocupados, cercados, enfermos, sospechosos, ofendidos, violentos, avergonzados, hombres casi invisibles, hombres mínimos, hombres de nada, infelices a quienes el cielo también debe haber prohibido hacer milagros (p. 19).

Antonio Cornejo Polar (1980) es bastante claro y enérgico al denunciar la intención del capitalismo, a saber, de querer eliminar nuestra identidad. Él dice:

“Es claro que esta pluralidad de culturas está siendo afectada por la homogenización de un sistema capitalista moderno” (Cornejo, 1980, p. 297). Estamos de acuerdo con esta crítica, porque somos un país pluricultural y esto es precisamente nuestra esencia, nuestro ser; el capitalismo busca homogenizar esta diversidad cultural. Es en este contexto donde la literatura juega un rol muy importante, ya que va a ser frente a esta amenaza, poniendo en evidencia que aquí en estas tierras no solo existe la cultura oficial, hegemónica, sino también otras culturas. El citado investigador al respecto dice: “La aparición de obras que se insertan en una tentativa testimonial o reivindicativa de sistemas de cultura ajenos al tradicional espacio de este tipo de literatura: el espacio indígena, fundamentalmente quechua y a veces, con mucho menor frecuencia, aimara” (Cornejo, 1980, p. 297). Desde luego, no solo la cultura andina es la otra literatura, también está la comunidad amazónica, productora de una literatura espléndida, obviamente enraizada en cosmovisiones peculiares. Tampoco nos vamos a olvidar de los grupos negros o mulatos de la costa; por ello, dice el citado crítico literario, no es casual la aparición de *Canto de sirena* (1977), de Gregorio Martínez. Esta debe leerse, nos dice, como expresión, pero también “traducción”, del casi siempre desaparecido mundo de los pueblos campesinos de origen negro asentados en la costa sur del Perú. De allí, que Antonio Cornejo Polar elogie a nuestro autor, porque su producción narrativa también aporta a evidenciar que existen otras literaturas y otras formas de hacer literatura, en consecuencia otras culturas. Él afirma: “Esta veta literaria, por lo demás tan cercana al trabajo antropológico, se enriquece ahora abriendo otro frente con el último libro de González Viaña (1941). Autor de dos notables libros de cuentos (*Los peces*

*muertos*, 1964; *Batalla de Felipe en la casa de palomas*, 1970)” (Cornejo, 1980, p. 297).

El crítico literario centra su atención en la novela *¡Habla, Sampedro: llama a los brujos!*, la cual denomina como una narrativa testimonial o de no ficción. Para él es otra manera de hacer y entender la literatura. Él dice: “González Viaña ensaya con *¡Habla, Sampedro: llama a los brujos!*, el camino de la narrativa testimonial o de no ficción. En términos del itinerario personal del escritor esta experiencia supone un cambio excepcionalmente agudo” (Cornejo, 1980, p. 297).

*¡Habla, Sampedro: llama a los brujos!* Tiene algunos puntos en común con nuestro texto en análisis. En primer lugar, *Sarita Colonia viene volando*, también es un texto antropológico, porque está construido por testimonios de los fieles, familiares (pero debemos enfatizar que todos estos testimonios están ficcionalizados, totalmente despragmatizados del mundo real). El narrador oficial realiza el papel de un antropólogo: va los lunes al cementerio del Callao, entrevista a los fieles, familiares. Quiere saber la historia de Sarita Colonia, qué poderes y milagros le atribuyen sus devotos. Leamos un fragmento de la novela donde se corrobora lo que estamos afirmando.

Además de ser el día de la luna, lunes fue también para mí el día de la decisión. Había estado deseando escribir un libro sobre Sarita Colonia, y no sabía cuándo ni cómo empezar. Un lunes, temprano y bajo la garúa limeña, me vi atravesar los interminables cuarteles del cementerio del Callao. Una florista me había vendido un ramo de azucenas blancas que son las flores preferidas por la santa, y yo no sabía cómo llevarlas: por momentos, cogía el ramo con la mano izquierda y los tallos hacia arriba, y no contento con este disimulo añadía a las flores un periódico del día [...].

— Desearía ver el cuaderno de los milagros — me escuché decir ante una señora que daba la impresión de ser guardiana del culto.

— ¿El cuaderno de qué? Ah, sí, claro. ¿Quiere usted dar testimonio de alguno? (p. 24).

Otra coincidencia entre estas dos novelas es que ambas no pertenecen a la cultura hegemónica, y desde su trinchera buscan declarar, hacerle frente al capitalismo que pretende invisibilizar a las otras culturas. Antonio Cornejo Polar respecto a la novela *¡Habla, Sampedro: llama a los brujos!*, dice: “En el relato de González Viaña, el lector percibe otra vez, con entusiasmo o desazón, la densa y asombrosa pluralidad de una cultura que — vía capitalismo — puede terminar en la insipidez de una homogeneidad empobrecedora. Para oponerse a que esto sea así, la obra de González Viaña sirve, y sirve bien” (Cornejo, 1980, p. 298).

La diferencia radica en que en *Sarita Colonia viene volando*, todos los testimonios son importantes, cada cual tiene su propia autonomía, todos son verdaderos, no importan las contradicciones, incluso el narrador oficial tiene su propia opinión y tampoco es más importante que la de los otros personajes; en cambio, en *¡Habla, Sampedro: llama a los brujos!*, el testimonio de El Tuno, personaje principal, es el más importante.

Siguiendo con los juicios de valoración de Antonio Cornejo Polar (2000), pero esta vez la ubicamos en otra de sus obras<sup>3</sup>, ubica a Eduardo González Viaña no como un narrador urbano o neoindigenista, sino como un narrador de ficción libre en donde reelabora los datos de la realidad. Nos dice que a partir de los años

---

<sup>3</sup>Antonio Cornejo Polar, *Literatura peruana, siglo XVI a siglo XX*(2000).

50, la narrativa peruana se despliega en dos direcciones fundamentales: el neoindigenismo y la denominada narrativa urbana, y eventualmente cultiva una línea de ficción libre o de densa reelaboración literaria de datos de la realidad, según se aprecia en algunas obras, asevera el investigador, de Carlos Thorne (1924), Manuel Mejía Valera (1928-1990), Luis Loayza (1934), Edgardo Rivera Martínez (1935), Eduardo González Viaña (1941) o Harry Belevan (1945).

Compartimos su apreciación crítica de Antonio Cornejo Polar, porque en *Sarita Colonia viene volando*, Eduardo González Viaña ha reelaborado la realidad. Sarita Colonia existió en el mundo real, el texto se ha tejido con testimonios de sus fieles y de sus familiares, el cementerio del Callao existe. Pero esto no quiere decir que lo que ha hecho el escritor es una mera biografía, porque lo que encontramos en la novela es ya una realidad reelaborada o ficcionalizada<sup>4</sup>. En la novela se alude a aspectos objetivos de la vida de la protagonista, pero el detalle está en que estos datos de la realidad aparecen narrados junto a acontecimientos extraordinarios. Por ejemplo, Sarita Colonia dejó de estudiar por motivos económicos, pero en la novela este dato aparece acompañado con una información más: Sarita se dedicó a buscar a Dios y lo encontró en el mercado, en el muelle, junto a los pescadores, al lado de los borrachos. Leamos.

---

<sup>4</sup>Iser (1987) nos dice que una representación dada a partir de un texto de ficción es diferente a una representación a partir del mundo real (existencia empírica). Es decir, cuando nos representamos un objeto en el mundo de la ficción, extraído de la realidad, es totalmente distinto porque va a cumplir otra función. Por ejemplo, nos dice Iser, en el texto ficcional nos encontramos con un perro, sabemos que en el mundo real se trata de un animal doméstico, mamífero, cuadrúpedo y demás características. Sin embargo, en el mundo representado este perro puede tener alas, un cuerno en su frente y cumplir otras funciones, en otras palabras, podemos estar frente a un perro unicornio. La misma tesis defiende Inerariti (1995), él afirma que la ficción no respeta los límites de las leyes naturales a diferencia de la ciencia que trata de comprender la naturaleza. Finalmente, Schaeffer (2002) nos dice que la ficción ha servido, sirve y servirá para representárnosla y entenderla mejor la realidad. Señala, que la ficción es un termómetro para medir el grado de evolución mental y cultural del hombre.

Por esa época, Sarita debió abandonar el colegio. No era suficiente que no hubiera podido ingresar al convento por falta de dinero. Ahora tenía que dejar el colegio porque debía dedicarse al cuidado de sus hermanos pequeños. Pero eso no fue problema para su búsqueda personal de Dios: como no podía encontrarlo ni en el convento ni en el colegio; lo creyó ver en el mercado, lo divisó haciéndole saludos desde los muelles, lo percibió caminando al lado de los pescadores, lo vio salir enfermo de la casa de los pobres, y por fin lo pescó al lado de los borrachos que seguro por estar así no advertían su presencia (p. 186).

### **I.3. Cultura y experiencia vital en la narrativa de Eduardo González Viaña**

En este apartado resaltaremos reflexiones importantes que realizó Eduardo González Viaña en torno a sus creaciones, las influencias por parte de su cultura norteña, sus inicios literarios, sus opiniones respecto a nuestro objeto de estudio y sus experiencias que le marcaron y que se manifiestan en su producción artística, todo esto a partir de interrogantes que le formularon prestigiosos académicos.

Vamos a iniciar con una entrevista realizada por Roland Forgues (1988). En este diálogo, el autor de nuestra novela en estudio hace hincapié en la influencia de la cultura provinciana en sus obras, específicamente de la cultura Mochica y Chimú, que siguen superviviendo hasta el día de hoy. Él dice: “En mi narrativa yo respiro el norte, respiro esa cultura en la que me he criado en contacto con el campo y la tierra” (Forgues, 1988, p. 237). Asimismo, Eduardo González Viaña nos recuerda sus inicios en la vida literaria, a saber, empezó su carrera de escritor en Trujillo y llegó a formar un grupo en los años 59-60 que se denominó TRILCE. Se dedicaban a la poesía, a la narrativa y a la pintura. Un dato que nos llama la atención es que el escritor nos cuenta que en su tierra, Trujillo, la gente gusta mucho versificar, e intenta hacerlo rápido. Apuntamos esta declaración porque su

narrativa, tal como lo evidencia la crítica y nosotros también lo hemos corroborado en *Sarita Colonia viene volando*, es poética. Nuestro planteamiento es que esta característica de Eduardo González Viaña se debe a la influencia de su cultura provinciana y no es solamente técnica literaria. Recordemos que una persona está atravesada por muchas aristas y que al momento de crear no puede escapar de ello.

Prosiguiendo con el análisis de sus influencias, diremos que el ambiente provinciano ha cobrado una importancia muy significativa en su obra, sobre todo la etapa de la niñez, la etapa más feliz del ser humano y la que nos marca para siempre. Él declara:

Creo que ha influido mucho, porque he llegado a Lima casi al final de mi carrera. La verdad es que nunca he llegado a ser por completo un habitante bien integrado a la ciudad de Lima. Siempre me han quedado los vestigios de mi infancia norteña, la de mi primer libro de cuentos que publiqué, *Los peces muertos*, y que fueron escritos allá. Tal vez sea por eso que no he producido una narrativa de la ciudad (Forgues, 1988, p. 238).

Eduardo González Viaña nos confiesa un signo que denuncia la influencia norteña en su manera de contar las historias. Cuando él elabora una narración lo hace al estilo de los narradores orales de su país, que viene a ser Trujillo, Pacasmayo, Chiclayo, Jequetepeque. Es una manera de contar en la que el narrador continuamente se desdice y en la que acude al testimonio de otra persona, habida cuenta de que él no quiere ser quien dé fe, él no quiere ser el notario. A su vez, el escritor nos cuenta que este estilo narrativo tiene sus marcas en el relato, por ejemplo, “a todo esto” y “no sé cómo”. Desde luego, aclara, no se



trata de imitar, sino que a la hora de escribir, el literato pone sus propios raciocinios, aunque siguen siendo reflexiones propias de su tierra. Él declara:

Claro que no se trata de la traducción magnetofónica de un relato; se trata de una traducción literaria en la que el literato ha puesto tal vez sus propios raciocinios como aquellos que dicen “Y allí enfrente donde ahora ven el árbol estará el aire en forma de fantasma de árbol”, “Y que allí se han hecho aire”, o “El corazón no tiene memoria y mañana todo será aire”. Pero estos raciocinios son maneras de pensar de mi región que están dentro de mí y que salen como espontáneamente dentro del relato (Forgues, 1988, p. 242).

Las influencias literarias de su tierra que señala Eduardo González Viaña se hacen patentes en *Sarita Colonia viene volando*. En el relato encontramos frecuentemente las frases: “Y allí enfrente donde ahora ven el árbol estará el aire en forma de fantasma de árbol”, “Y que allí se han hecho aire” y “El corazón no tiene memoria y mañana todo será aire”. Por ejemplo, la novela nos cuenta que el barrio de Sarita Colonia en Huaraz ya no existe, debido al devastador terremoto que sufrió la ciudad. El único sobreviviente del desastre es una palmera. El narrador nos dice que a lo mejor “no es palmera sino fantasma verde, árbol de aire”. Nos dice también que después del terremoto “todo es aire”, los hombres, sus penas, sus conversaciones, sus murmullos de ánimas en pena. Leamos un fragmento del relato.

Habrá que preguntarles si ellas, o la santa, llegan a ver lo que nadie puede ver ahora, sea vivo, difunto, malvado o santo. Porque los cuatro barrios de Huaraz en aire se han convertido desde la fecha del terremoto. Desde entonces, son aire del aire, y sus hombres son penas, y sus conversaciones, murmullo de ánimas en pena. Y todo es polvo, y polvo del polvo son sus calles, y de todo tan solo queda la palmera que a lo mejor no es palmera sino fantasma verde, árbol de aire (p. 57).

Otra idea importante que declara Eduardo González Viaña es la razón por la que no acude al lenguaje popular cuando construye un relato basado en la tradición oral. Él explica que no acude al lenguaje popular inmediato, sino más bien a la estructura del relato oral y a la cosmovisión que se da por medio de un testigo, que al mismo tiempo es participante. Agrega que no puede hablar como un peón del fundo de su papá, porque no lo es, habla como él es y esto explica, en cierta forma, porque no utiliza mucho el lenguaje popular. Lo que explica el autor se corrobora en *Sarita Colonia vienen volando*, la novela está construida en base a testimonios orales, pero el narrador oficial no habla igual que sus entrevistados, tan solo se ajusta a la estructura del relato oral.

Por otro lado, es muy importante, también, subrayar la marcación ideológica que le significó la Revolución cubana. Esto es de vital importancia, para ese entonces él tenía 16 o 17 años. Estaba en la universidad y era secretario general del Comando Universitario Aprista. Este gran acontecimiento, confiesa, le hizo dudar, entró en crisis sus ideales apristas. Esta crisis, explica, era el signo de que lo que pensaban tanto él como sus amigos respecto a la revolución Latinoamericana no era lo correcto. Fue en esos momentos, nos dice, que se rompió, se escindió en Trujillo el APRA. Añade que luego surgió un grupo que se convertiría en el MIR (Movimiento de la Izquierda Revolucionaria), encabezado por Luis de la Puente Uceda, que iniciaría más tarde la lucha guerrillera en el país y moriría heroicamente en el año 65. Confiesa que a este movimiento se adhirió y le marcó una herida muy profunda. Esto se evidencia en su libro de cuentos *Batalla de Felipe en la casa de palomas*, publicado en 1970. En sus historias se percibe

que rinde un homenaje a Luis de la Puente Uceda y a sus amigos. Incluso algunos cuentos parecen tener una problemática más sentimental y personal, como si amor y guerrilla fueran inseparables. Eduardo González Viaña explica de la siguiente manera:

Sí, perfectamente es un homenaje, un homenaje permanente y en determinadas narraciones del libro habían momentos en que, ¡coño!, se me iba a la mierda el relato, pues, he intercalado mi admiración. Y en un cuento por ejemplo como “Crónica de los sin vida” estaba describiendo una separación de dos amantes y de repente cae una frase que es un saludo a Juan Pablo Chang que se está muriendo en una guerra larguísima. Esta frase puede parecer fuera de contexto, pero en realidad no lo está tanto porque yo soy el contexto. Repito, no es Batalla de Felipe en la casa de palomas, la historia de la guerrilla, pero todo se mezcla en el libro: la guerrilla, el amor, los sentimientos, las emociones. Supongo que con el tiempo o cuando, ¡carajo!, nos podamos independizar de algunas obligaciones y no tengamos que estar haciendo de periodistas, de catedráticos, de publicistas, o de abogados, pueda escribir una narración mejor sobre la guerrilla del 65 que ha llenado mi vida y me ha dejado una huella, de esas huellas que quedan para siempre (Forgues, 1988, p. 239).

Eduardo González Viaña, también nos habla de su novela *Identificación de David* (1974), de la cual nos dice que es un testimonio, aunque no lo parezca, de su presencia en Lima. Añade, además que es un testimonio de una relación amorosa fracasada que tuvo. De las cuales son muy fructíferas, pues dan origen a historias. Por eso, nos dice, puede parecer más individualista. Es la separación de una pareja. El escritor se queja que la novela no fue bien recibida, pero para él fue más importante escribirla, pues escribirla le salvó la vida.

Eduardo González Viaña, también nos habla de *¡Habla Sampedro: llama a los brujos!* Y del significado que tiene la frase (“Esto no es una novela: es un

pueblo”) de Miguel de Unamuno que está en la novela. Él explica que la novela, incluida la frase, significa un retorno a su tierra, un retorno al mismo tiempo emocional y reflexivo, y por otro lado un afán desde Europa de volver al Perú; pero no al Perú exactamente sino a su país norteño, al mundo de los mochicas, al mundo de la brujería. Es también un retorno a su cerro. Él explica:

Es también un retorno a mi cerro, porque cuando yo vine a escribir ese libro, el Tuno me preguntó: “¿Oye, por qué has venido tú?” Y “¿Por qué estás escribiendo ese libro?” Y yo le dije que porque así regresaba a mi tierra y él me dijo que no, y que era porque el cerro me había llamado. Tú sabes que en nuestra cosmovisión andina totalizadora los cerros tienen alma, los cerros enamoran, luchan, albergan, llaman a la gente, etc.; los cerros nos ayudan a esperar el mundo de mañana que será como el de ayer, porque nuestra concepción del tiempo es distinta de la concepción del tiempo occidental (Forgues, 1988, p. 240).

Para Roland Forgues, la frase de Unamuno con la que inicia la novela se relaciona mucho con la frase: “Esto, no es una historia, es un canto”, con la que Gregorio Martínez encabeza su relato *Canto de sirena*. Por ello, le pregunta si tuvo él, al igual que Gregorio Martínez, alguna intención de traducir la historia en su dimensión popular o, en otros términos, un deseo de dar la visión de los vencidos. González Viaña le responde de la siguiente manera:

He tratado por cierto de traducir la historia en su versión popular y de dar al mismo tiempo la versión del vencido, pero en el caso del Tuno he intentado también mostrar que el mundo del que habla son los vencidos de los vencidos. Porque los mochicas fueron vencidos por los incas quienes, a su vez, fueron vencidos por los españoles. Los relatos orales que yo escuché en mi infancia, eran contra el Inca pero no desde el punto de vista del español, sino del mochica. Entonces mi relato es el relato de un vencido que no ha tenido voz hasta ahora porque no solo ha sido vencido por los españoles, sino que fue derrotado en una guerra en la que

guerrearon el Sol y la Luna, elSol del lado de los incas y la Luna del lado de los mochicas (Forgues, 1988, p. 243).

Finalmente, Roland Forgues le pregunta al autor, cuál sería la originalidad de su narrativa, a lo que él responde:

En principio yo siempre suelo esperar que las malas lenguas hablen sobre mí. Siempre tienen la razón, cuando la gente sabe interpretarlas al revés. Mi narrativa tiene su mala lengua como tiene su propio Diablo, y su originalidad será la de haber sido originada por una historia auténtica, legítima, y muy personal, de algún modo la historia de mi propia mentira (Forgues, 1988, p. 246).

Mario Guevara (2002) destaca la calidad de la narrativa de Eduardo González Viaña. Para él, es uno de los principales escritores latinoamericanos, y esto se demuestra, afirma, con el Premio Internacional Juan Rulfo, que ganó en 1999. En esta entrevista que le concede al mencionado investigador, se aborda sus inicios literarios, su influencia de la Revolución cubana y del movimiento guerrillero liderado por Luis Felipe de la Puente Uceda, y cómo se gestaron sus principales libros.

El escritor declara que su primer libro, *Los peces muertos* (Trujillo, 1964), lo escribió cuando tenía 19 años. Nos dice que en esta obra se exhiben muy bien sus “torpezas” literarias. Asimismo, recuerda que para esa época se encontraba en la Universidad de Trujillo. Llegó a formar parte del grupo Trilce, cuyos integrantes eran pintores como Gerardo Chávez; poetas como Manuel y Mercedes Ibáñez, Jorge Díaz Herrera Angelats; y narradores como Juan Morillo Ganoza. En cuanto a la revolución cubana, asevera, les marcó a fuego permanente. Razón por la cual sintieron y comprendieron que su vida solamente tenía sentido si estaba

dedicada a las causas generosas y a la entrega completa. Añade que el fenómeno marxista fue su primera forma de entender el cristianismo verdadero. Y también fue la lucha guerrillera de Luis de la Puente Uceda, Guillermo Lobatón, Walter Palacios, Gonzalo Fernández Gasco.

Mario Guevara le pregunta respecto a su libro de cuentos, *Batalla de Felipe en la casa de palomas* (1970), sobre sus motivaciones por las cuales lo escribió, pues en esta obra manifiesta su adhesión y compromiso con el movimiento guerrillero MIR (Movimiento de la Izquierda Revolucionaria). Él responde que el Felipe de *Batalla de Felipe en la casa de palomas* (Losada, 1970) es Luis Felipe de la Puente Uceda y el libro está dedicado a Juan Pablo Chang, el “Chino”, del *Diario del Che*. En cuanto a su adhesión a la hazaña que realizó De la Puente, declara que su corazón no ha cambiado de preferencias.

Mario Guevara, al igual que Roland Forgues, siente la misma inquietud respecto a la frase: “Esto no es una novela: es un pueblo”, de Miguel de Unamuno, que está en la presentación de la novela *¡Habla, Sampetro: llama a los brujos!*, a lo que el escritor responde:

Es una suerte de “histoire de vie” sobre un chamán del norte de Perú llamado Eduardo Calderón Palomino, “El Tuno”. El brujo, en este caso, no saca conejos del sombrero; es más bien una expresión del más viejo Perú, de nuestra cultura prehispánica, supuestamente suprimida por los colonizadores, pero viva y permanente a través de chamanes como él. La brujería a la que me refiero no es ningún juego de feria ni pacto con Satanás, sino una reminiscencia de un arte de curar y una vieja sabiduría aún no extintas. ¿No te parece que todo eso es un pueblo? (Guevara, 2002, p. 43).

Finalmente, queremos destacar una pregunta que le hace el investigador respecto a la novela *Sarita Colonia viene volando* (1990). Le pregunta cómo y en qué circunstancias escribió la mencionada novela. Eduardo González Viaña responde:

*Sarita Colonia viene volando* es una novela inspirada en la vida de una mujer de carne y hueso llamada de la misma forma. Desde los años 60 se le rinde culto de santa en el Perú, y esta devoción nació entre los pobres, los marginados, los “informales” hecho a un lado por el sistema. Ahora su culto está llegando hasta las fronteras de los Estados Unidos en el bolsillo de algunos inmigrantes ilegales mexicanos, guatemaltecos y peruanos que la llevan consigo para hacerse invisibles ante las patrullas de inmigración. Los pobres, los marginados del Perú, o sea los más pobres del planeta, querían tener una santa en los cielos, con su mismo rostro, igual etnia, y ellos la han canonizado a su propia pobreza y a sus propias ganas de hablar con Dios (Guevara, 2002, p. 43).

Abelardo Sánchez y Hernando Burgos (1996) califican a Eduardo González Viaña de un escritor prolífico. En el diálogo que sostienen con el escritor le piden que se ubique en un contexto literario, porque es difícil ubicarlo dentro de un grupo literario. El novelista accede a su pedido y se ubica cronológicamente dentro de la generación del 60. La razón es porque, en 1964, publicó su primer libro y ganó en esa década el premio de Fomento a la Cultura. Añade, también, que los acontecimientos de esa década influenciaron decisivamente en su vida: la Revolución cubana, las guerrillas en el Perú, Luis Felipe de la Puente Uceda, Mayo 68 en París, la contestación en los Estados Unidos y los Beatles. En tanto, literariamente declara que no hay muchos referentes que lo ubiquen con la Generación del 60, porque es básicamente una generación de poetas. Él califica

su trabajo literario de insular, porque no encuentra muchas identificaciones con otros escritores que hubieran hecho lo mismo en esa época.

Los citados investigadores le replican que la década del 60 es la del grupo Narración — Miguel Gutiérrez, Gregorio Martínez, Antonio Gálvez Ronceros —; por tanto, le preguntan si no habría alguna coincidencia literaria. Él responde que la revista *Narración* le pidió un cuento, el cual apareció en el primer número, se titulaba “La muerte de Dimas”. Para el segundo número hicieron una autocrítica y decidieron que productos literarios como el suyo no concordaban con el Foro de Yenán. Nos cuenta que esa edición estaba dedicada a terribles críticas a tres autores: Mario Vargas Llosa, que había ganado el Premio Rómulo Gallegos; a Alfredo Bryce Echenique, porque había publicado y tenía mucha éxito; y a él, porque había publicado en la editorial Losada. Se dio cuenta entonces, afirma, que no tenía muchos puntos de contacto.

Abelardo Sánchez y Hernando Burgos, le preguntan que en el contexto literario de la década del 60, cuál sería la particularidad de su obra. Él responde que en esa época publicó el libro de cuentos *Batalla de Felipe en la casa de palomas*. Pero antes ya había publicado, en 1964, el libro de cuentos *Los peces muertos*; los cuales estaban compuestos en base a recuerdos de su infancia en el norte peruano, su tierra, que es lo que le da más sentido y espíritu a su obra, una tierra de la que parece que nunca hubiera salido a pesar de que ha vivido mucho tiempo fuera del Perú. Asimismo, nos recuerda el novelista su participación en el grupo literario Trilce, el cual pensaban que eran la nueva versión del grupo “Norte”. Ideológicamente, nos recuerda, eran marxistas o apristas. También, nos



recuerda que cuando ingresó a la universidad fue secretario general del Comando Universitario Aprista, luego asumió el punto de vista rebelde de Luis Felipe de la Puente Uceda.

Eduardo González Viaña comenta que se siente más cercano al estilo de Eleodoro Vargas Vicuña. Para él es uno de los más fantásticos narradores que hay en el Perú. No entiende por qué ha sido relegado injustamente. Para los entrevistadores, la narrativa del escritor de nuestra novela en estudio se podría calificar de un realismo mágico. A lo que él responde que sí es correcto, pero atribuye este estilo a su lugar de nacimiento. Él se declara un producto de su tierra mágica (el norte del país). Refiere que cada persona tiene su cerro, él lo ha tenido desde que era adolescente. Atribuye que la mayor parte de las cosas que le han ocurrido en su vida no son necesariamente productos racionales. Por tanto, al narrar ha influido mucho su mundo norteño, el cual ha sido el tamiz a través del cual ha expresado la realidad.

Por otro lado, su época inicial es la de Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez y Juan Rulfo, la vanguardia del realismo mágico. De todos ellos refiere que su obra es más próxima al Juan Rulfo de *Pedro Páramo*, que le pareció siempre un escritor nacido en Chepén. Para él, García Márquez comienza a conocerse un poco tardíamente con *Cien años de soledad*.

Asimismo, Eduardo González Viaña no se reconoce como un novelista urbano, por lo que Abelardo Sánchez y Hernando Burgos le dicen que *Sarita Colonia viene volando* vendría a ser una visión urbana muy propia. Por ello, le

consultan, ¿cómo se ubicaría en esa “urbanización” de la novela latinoamericana que se da a partir de los años 70? Él responde que lo que llamamos urbano en la capital es el producto de los provincianos que vienen a Lima. Pero esta no ha dejado de ser una suma de distintos aportes, aún no es una aleación de los provincianos, es una mezcla pero no una combinación. No se ha producido una síntesis, una nueva Lima, esta es un caos, un conjunto de identidades diferentes. Él se propone como ejemplo para ilustrar su idea. Es así que declara, que a él no le produce una nostalgia escuchar en el extranjero un valse criollo; en cambio, sí le hacen llorar los pasillos, que tanto se tocan en el norte, que forma una unidad con Ecuador. Se asume como un provinciano que está encantado de serlo. Eso, asevera, le da una identidad, es decir, siempre se ha sentido un norteño, nunca ha asumido la “nacionalidad” limeña.

Con referente a los motivos que le hicieron escribir *Sarita Colonia viene volando*, declara:

Lima es una ciudad donde nunca encontré limeños sino gente que decía sobre los demás: “ellos no son limeños”. En Sarita Colonia encontré a un ícono adoptado por un grupo de gente que aceptaba e imponía su identidad, una identidad que no necesariamente era provinciana, sino racial. Se trataba de una santa chola que la gente asumía. Eso era una grandísima revolución en una ciudad donde los negros se proclaman blancos. Sarita Colonia era, pues, la santa del taxista que quería tener un ícono cholo como él, era la santa de los ladrones, de las prostitutas, de la gente que no tenía trabajo, de los provincianos – que eran todos los limeños – que hasta entonces habían querido ser limeños y de repente descubrían que no lo eran (Sánchez y Burgos, 1996, p. 103).

Gustavo Flores (1996) en el diálogo que sostiene con Eduardo González Viaña, el escritor vuelve a contar su inicio como escritor, el cual se dio en el año

de 1964 con la publicación de *Los peces muertos*, luego le siguió *Batalla de Felipe en la casa de palomas*. También vuelve a declarar que a pesar de haber vivido mucho tiempo en Lima, siempre se consideró un norteño. Califica a su tierra de mágica en la que cada ser, cada río seco tiene un alma de acuerdo con las creencias de los lugareños, y que muchas de esas son compartidas por él. Declara que desde niño ha escuchado de los campesinos una interpretación peculiar del mundo que no es la interpretación que se da en otros lados de nuestro país. Atribuye a esto, tal vez, una supervivencia del mundo mochica. Esto es lo que le motivó a escribir la novela *¡Habla, Sampetro: llama a los brujos!* En donde relata la larga conversación que tuvo con el chamán apodado “El Tuno”. Nos dice que la novela se convirtió en un bestsellers en Europa, publicada en Barcelona.

El citado investigador le consulta si los personajes de sus cuentos son siempre peruanos. El escritor responde que no necesariamente. Los personajes son latinoamericanos, inmigrantes ilegales en Estados Unidos. Por ejemplo, en su libro de cuentos *Entre las sombras y las mujeres*(1996), la mayor parte son mujeres, porque son las lideresas del movimiento de inmigración hacia el país del norte. Un movimiento que tiene las mismas características de infortunio y de milagro, que tuvo la marcha hacia la tierra prometida por parte de los judíos. Pero si a los judíos los comandaba una revelación, a los latinoamericanos los persigue la maldición del hambre, de la pobreza, señala.

Con referente a los autores que más lee con frecuencia, declara que es un lector muy desordenado; pero siempre está revisando el modernismo porque le gusta la sensación de la vida, el presentimiento, la conversación con la muerte, el

símbolo de la ilusión. Añade que en narración siente la necesidad de leer a maestros como Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo y García Márquez.

#### **I.4. *Sarita Colonia viene volando* frente a la crítica literaria**

Romina Gatti (2009) afirma que *Sarita Colonia viene volando*, aparte de ser una novela es también una especie de biografía sacra (género que se produjo durante la Edad Media y que aún es parte de la tradición del mundo occidental). A lo largo de su análisis presenta coincidencias y divergencias entre la biografía sacra y lo desarrollado por Eduardo González Viaña.

La primera coincidencia que la investigadora señala es la siguiente: “tanto el género biográfico sacro como el texto ficcional tienen como materia la creencia surgida en un grupo humano, en una comunidad de práctica” (Gatti, 2009: 3). Es decir, la biografía sacra recrea la vida de un determinado santo (no necesariamente canonizado). Lo mismo ha hecho Eduardo González Viaña con la vida de Sarita Colonia (tenida como santa por una comunidad, aunque todavía no ha sido aceptada como tal por la Iglesia). En segundo lugar, Gatti nos dice:

Alrededor del venerable surgía de forma espontánea y oral una serie de relatos acerca de sus peripecias en vida. Los religiosos preocupados por la difusión del culto se encargaban de recopilarlos y conceptualizarlos mediante esculturas portadoras de sus atributos, frisos que desarrollaban visualmente algunos momentos paradigmáticos de su existencia [...]. Ha de verse que, en la novela, el narrador se identifica como interesado en tomar las historias que circulan acerca de la vida y milagros de la joven para elaborar un texto literario (Gatti, 2009, p. 4).

En las dos coincidencias que presenta Romina Gatti nos da a entender que *Sarita Colonia viene volando* es un texto antropológico porque el autor ha realizado un trabajo de campo, al igual que lo hacían los religiosos medievales para reconstruir la vida de algún santo. No obstante, debemos decir que no es prioridad central del autor reconstruir la vida de Sarita Colonia Zambrano, porque la novela no es una biografía. Es cierto, la protagonista de nuestra historia tiene su prototipo en el mundo real. La pregunta que nos cabe formular, ¿cómo está ligado el personaje ficcional Sarita Colonia con su prototipo real en el relato? Aplicando los postulados de Dolezel (1999), el personaje ficcional estaría ligado con su prototipo real por una identidad de intermundos<sup>5</sup>. Es decir, comparten el mismo nombre, pero no significa que el personaje se comporte igual que su prototipo real, porque si esto sucedería ya no estaríamos frente a una ficción, sino ante una biografía. Iser (1987) al respecto nos dice:

Los objetos empíricos tomados de la realidad en el texto son transformados en otra cosa. Lo que hace un proceso complejo de entendimiento el lector, pues la ficción transforma todo, lo despragmatiza al objeto. Por ello, en lugar de comparar si el texto describe el objeto pretendido correcta o falsamente, adecuada o inadecuadamente, etc.; el lector debe constituir frecuentemente el “objeto” en contra del mundo habitual del objeto que invoca el texto (Iser, 1987, p. 178).

---

<sup>5</sup>Cuando un personaje ficcional comparte el mismo nombre que su prototipo real, Roland Barthes lo denomina “una forma lingüística de reminiscencia”. Sin embargo, esto no significa que el personaje se comporte igual que su prototipo real. Lewis subraya que las cosas en mundos diferentes no son nunca idénticas, y conecta las varias encarnaciones de una misma cosa en mundos diferentes a través de la “relación de réplica”. Rescher sugiere el término “versiones” para designar las diferentes “apariencias descriptivas” de “un mismo individuo” en mundos posibles diferentes (Cit. En Dolezel, 1999, p. 37).

En otras palabras, la referencialidad externa es solo para darle un efecto de verdad al relato<sup>6</sup>. Con esta estrategia narrativa, Eduardo González Viaña está trasgrediendo el género biográfico, estableciendo una crítica al mismo, relativizando su estatuto, contrariamente a lo que está planteando Gatti.

Dolezel señala que la semántica de los mundos posibles nos demuestra que el material que proviene del mundo fáctico sufre una transformación sustancial en el límite entre los dos universos, él afirma: “A causa de la soberanía ontológica de los mundos ficcionales, las entidades del mundo real tienen que ser convertidas en posibles no reales con todas las consecuencias ontológicas, lógicas y semánticas que esta transformación acarrea” (Dolezel, 1999, p. 43). La Sarita Colonia que vivió en el mundo real tuvo una existencia típica o “normal” como la de cualquier ser humano pobre. Se sabe que fue empleada del hogar al servicio de una señora italiana. Con respecto a su muerte prematura resultan poco menos que normales datos estadísticos<sup>7</sup>. En cambio, la Sarita Colonia de nuestra novela en estudio es totalmente distinta: tiene poderes sobrenaturales, conversa con Dios y le suceden cosas extraordinarias. Por ejemplo, en la casa de la señora italiana ella conversaba con las flores, hacía milagros y le ocurrían acontecimientos

---

<sup>6</sup>Harshaw (1997) nos dice que los textos literarios construyen su propio Campo de Referencia Interno, al mismo tiempo que se refieren a él. Añade, también, que si los textos literarios constituyeran simplemente Campos de Referencia Internos, separados del mundo, podríamos llamarlos “ficciones” y limitar nuestro análisis a su estructura interna. Esto, sin embargo, no es toda la historia. Las obras literarias no son por lo general “mundos fictivos puros” y sus textos no están compuestos de meras preposiciones “fictivas” o de un lenguaje “fictivo” puro. Los significados dentro de los textos literarios se relacionan no solo con el Campo de Referencia Interno (el cual, en efecto, es privativo de los mismos), sino también con Campos de Referencia Externos. Esta naturaleza bipolar de la referencia literaria es un rasgo esencial de la literatura.

<sup>7</sup>Carlos Franco (21 de mayo de 1990). “Sarita Colonia, o los cholos invaden el cielo: razones de un culto popular”. *El Comercio*, pp. 19 – 20.

extraordinarios: los ángeles bajaban del cielo cuando ella rezaba el rosario con su patrona. Leamos una parte de la escena que estamos comentando.

La vio conversar con las flores, y tan solo se le antojó que era un tanto parlanchina. Advirtió que curaba a los enfermos y solía devolver la alegría a los desamparados, y sin criticarla pensó que acaso era demasiado sociable, y en medio de las interminables jaculatorias del santísimo rosario presintió que Sarita estaba acompañada o más bien atraía lo invisible por el hecho de que los ángeles, los querubines y los santos no se hicieran demasiado evidentes: la casa era grande, y también el corazón, pero no lo eran tanto como para admitir tantas presencias celestiales (p. 210).

Por último, Gatti nos dice que para los medievales el santo jugaba un rol central como facilitador de bienestar terrestre e iluminador del camino hacia la salvación. Ella explica: “Al analizar la construcción de la figura sacra que se constituye como protagonista del texto, es inevitable notar que también ella es exaltada porque se la considera capaz de influir significativa y positivamente en el día a día de sus seguidores” (Gatti, 2009, p. 5). En esta coincidencia, Gatti vuelve a asumir la novela como un texto biográfico-antropológico en donde compara la conducta de los creyentes medievales con los fieles de Sarita Colonia, sin darle ninguna importancia que se trata de un texto ficcional. Una biografía recrea o representa la vida de una persona real que tiene una existencia independiente si se la representa o no en un texto. En cambio, la vida de los personajes de una ficción no tienen existencias independientes. Ellos existen cuando un autor los ha creado y junto a ellos el mundo en el que van a habitar. La Sarita Colonia Zambrano que vivió en el Callao, parte de su vida, tiene una existencia independiente, al margen que su biografía sea polémica y contradictoria. Y si es que nadie hubiera escrito nada sobre ella, igual sigue existiendo. Sin embargo, la Sarita Colonia de nuestra novela no tiene existencia independiente, ella llegó a

existir porque Eduardo González Viaña creó su mundo posible, lugar en donde ella habita. Y lo más importante, un texto ficcional es más complejo que una biografía; en *Sarita Colonia viene volando* no podemos limitar todo su potencial comunicativo ficcional a un estudio sociológico de comparar conductas de fe entre fieles medievales y los de Sarita Colonia. La novela desarrolla temas mucho más complejos: realismo maravilloso, violencia política, subalternidad, migración, etc.

Romina Gatti, como ya se mencionó, no solo señala coincidencias entre el género biográfico y la novela, sino también divergencias. Una de ellas se refiere a la Voz. Ella afirma: “en las biografías sacras solo existe un narrador, en cambio en la novela existen una multiplicidad de voces que se subordinan a un narrador protagonista como una orquesta lo hace con su director” (Gatti, 2009, p. 7). En este tema llega a la siguiente conclusión: “en la novela se elabora la participación de un narrador colectivo que construye una sola verdad, lo que constituye una primera evidencia de su función apelativa” (Gatti, 2009, p. 9). Es verdad que en la historia hay multiplicidad de voces, pero ninguna se subordina a la voz del narrador o la de otro personaje, cada quien tiene su propia verdad, es decir, en la novela no existe la verdad absoluta porque no estamos frente a una biografía. Al respecto, nosotros compartimos el juicio de Alicia Andreu (1999), quien nos dice que en la novela todas las voces narrativas se contradicen e incluso no todos son narradores antropomorfos, ella asevera:

Algunas de ellas proceden de las abejas, por ejemplo, o de las palmeras de Huaraz, o de flores como la azucena. Lo que también se puede afirmar es que cada una de estas voces narrativas se encuentra en control de su propio relato; cada una de ellas contiene su propia “verdad”. En suma: cada uno de los



narradores está consciente de su posición de autoridad y consciente de la autoridad del relato del “otro” (Andreu, 1999, p. 35).

Tampoco compartimos con Romina Gatti cuando afirma que Eduardo González Viaña es igual al “hablante o emisor no ficcional que conduce la narración” (Gatti, 2009, p. 7). Ella está confundiendo narrador con autor. El autor es una persona real que vive en el mundo fáctico, el narrador es un personaje más creado por el autor, por tanto no son iguales. Nuevamente la investigadora está asumiendo que Eduardo González Viaña ha escrito una biografía, no una novela. Con respecto a este punto compartimos la crítica de José Miguel Oviedo (1971), recordemos que nos dice que Eduardo González Viaña acostumbra a convertirse en un personaje más en sus obras; mezcla la realidad con la ficción, lo que lo convierte en un caso bastante singular en la narrativa peruana, que lo diferencia de Miguel Gutiérrez, Alfredo Bryce Echenique.

Para Alicia Andreu (1999), *Sarita Colonia viene volando* es un ejemplo de novela alternativa peruana actual, que busca romper con el enclaustramiento cultural de la literatura “oficial” al apropiarse de una serie de relatos de origen oral y popular e incorporarlos a su obra. Como resultado, la novela se distingue por la incorporación de dos instancias, la escritura y la oralidad; la primera corresponde al texto en su conjunto, y la segunda al depositario de la memoria colectiva. La tesis que defiende la investigadora es que la novela es una obra de concepción escritural al mismo tiempo que tiende a ser un medio de comunicación artística en el seno de los propios sectores marginales. Nosotros compartimos sus postulados, efectivamente *Sarita Colonia viene volando* es un texto ficcional que tiene como

fuentes primarias la oralidad, la cual ha sido llevada a la escritura. Los testimonios son de personas que no son nadie en la sociedad capitalista. Y todo esto sugiere que Eduardo González Viaña ha creado una novela con técnicas totalmente nuevas, como ya lo enfatizó Antonio Cornejo Polar.

Alicia Andreu realiza una breve explicación de las razones culturales que pudieron haber dado lugar a la construcción del fenómeno de la “Santa de los pobres” y a su representación en la novela de Eduardo González Viaña. Para ello se basa en el análisis de Carlos Franco (1991), quien argumenta que las pautas culturales que dieron lugar al culto de la Santa son el resultado de una invención popular de los inmigrantes peruanos establecidos en Lima durante los últimos decenios del sesenta y del setenta interesados en reflejar no ya su condición como migrantes provincianos residentes en un lugar que le es ajeno sino su progresivo señoreamiento de la capital, como los nuevos ciudadanos de Lima.

Para la investigadora, a consecuencia de la migración y como resultado del largo proceso de autoconstitución de la personalidad de los inmigrantes en la capital del Perú, se elaboran productos culturales que reflejan una nueva identidad urbana, la cual se manifiesta figurativa y simbólicamente en el arte, la religión y la cultura. Por ello, ella está de acuerdo con el análisis de Carlos Franco, quien afirma que bajo el nuevo estatus de los antiguos inmigrantes, estos van a reclamar simbólicamente su espacio y su representación propia en el área religiosa: Sarita Colonia, así percibida, sería por consiguiente, la primera base colocada por el pueblo cholo y pobre de Lima en el reino celestial.

A partir de este análisis que realiza Alicia Andreu, ella afirma que la santa en la novela de Eduardo González Viaña respondería, por lo tanto, al deseo de grabar un fenómeno cultural importante y novedoso en la nueva población y, en el proceso de lograrlo, el de manifestar la convivencia de las dos culturales dominantes en la Lima de los noventa: la oral-popular y la escritural-oficial. Dado el énfasis en ambos discursos, los espacios donde se llevan a cabo las expresiones discursivas son públicos y privados: el Coliseo Nacional de la Victoria, las filas de fieles esperando su entrada en el cementerio, las casas de los familiares de Sarita Colonia y el interior de un bar.

Lo que plantea Alicia Andreu es válido. Una novela no sale de la nada, siempre responde a un contexto cultural, social, económico e ideológico. En otras palabras, un texto ficcional está atravesado por muchas intenciones del autor. Por tanto, *Sarita Colonia viene volando* es una novela que busca llamar la atención sobre muchos aspectos, uno de ellos es el cultural, como muy bien lo manifiesta Alicia Andreu. También es correcto lo que asevera la estudiosa: los espacios donde se llevan a cabo las expresiones discursivas son públicos y privados. Juan Burro y el Embajador de Quiquijana, estos dos folclóricos se entrampan en unas pasionales polémicas sobre la historia de la protagonista, todo esto ocurre en el Coliseo Nacional de la Victoria. El narrador oficial también entrevista a Hipólito Colonia (hermano menor de Sarita Colonia) en la intimidad de su casa.

Alicia Andreu agrega que en los últimos años de los sesenta y setenta se inició la devoción a Sarita Colonia. En los setenta su culto se vuelve multitudinario; en el cementerio donde se hallan sus restos se venden retratos, flores, medallitas.

En los ochenta se forman grupos de devotos y se empieza a circular detentes, recortes de tela con su imagen. En 1990 Eduardo González Viaña publica su novela *Sarita Colonia viene volando*, basada en una combinación de formulaciones líricasy testimonios populares sobre la vida y milagros de la “Santa de los pobres”. Lo que señala la investigadora con respecto al lirismo del texto es una característica que efectivamente está presente, tal cual ya lo hemos analizado en los apartados anteriores.

Luego de analizar el contexto social y cultural que envuelve a la novela, Alicia Andreu centra su atención propiamente en el texto. Es así que nos dice que *Sarita Colonia viene volando* rechaza los modelos de la literatura hegemónica basados en el concepto tradicional de la escritura y los sustituye por una escritura alternativa. Esto se observa, asevera, concretamente en la redefinición del concepto de “autor” adoptado en la novela. Ella explica:

Para empezar, su función de autor parecería corresponder a la del autor oficial del texto en su conjunto, el que controla la producción del significado. Una segunda lectura de la novela nos permite percibir; no obstante, la desaparición del ser privilegiado con el que la literatura hegemónica se ha aproximado a la noción de escritor y en su lugar nos encontramos con un autor cuyas nuevas funciones radican en proporcionarle al colectivo popular el espacio necesario para desplegar su creatividad discursiva en tanto privilegia la oralidad de sus enunciados (Andreu, 1999, p. 39).

La investigadora añade que, en *Sarita Colonia Viene Volando*, Eduardo González Viaña asume el rol de etnógrafo, de recolector de relatos orales, pero hace una distinción con los antropólogos tradicionales, ella señala:

En oposición a los antropólogos tradicionales que manipulan la palabra oral para la satisfacción de sus propios intereses, en muchos casos ideológicos, el “autor” de *Sarita Colonia viene volando* le brinda a los autores de la palabra oral una posición tan privilegiada como la suya. Conviene añadir que con esta nueva redefinición de autor, González Viaña se auto-representa como un autor más dentro de la multiplicidad de autores que contribuyen a la formación de la novela. Como tal, comparte el mismo lugar de importancia que los autores de los relatos orales, en tanto minimiza la suya. A consecuencia de esto, él mismo concluye que su novela es una historia que se construye por su propia cuenta (Andreu, 1999, p. 39).

Añade, también, que en lugar del “narrador” tradicional de la novela hegemónica, nos encontramos con uno interesado en compartir el espacio narrativo con otros narradores, cuyos rasgos centrales son su oralidad y sus malabarismos lingüísticos. Entre ellos se distinguen, argumenta, los dos “juglares” populares entregados a la transmisión de las múltiples, y contradictorias, interpretaciones de la santa de Huaraz: el Embajador de Quiquijana y Juan Burro. Otros narradores llegan nombrados, como es el caso del guitarrista Pochi Marambio o de los parientes de Sarita Colonia. Algunos son asignados por las actividades que desempeñan y otros llegan caracterizados por el indefinido “dicen”.

Alicia Andreu, nos dice que es necesario aclarar que el narrador se encuentra consciente no solo de estar compartiendo el espacio narrativo con voces populares, sino también de la importancia que estas aportan a la construcción de la obra. En varias ocasiones relega su propia voz a una posición secundaria en tanto los discursos populares asumen un grado primario de importancia.

Es cierto que el narrador de la novela es totalmente distinto al clásico narrador de la literatura hegemónica. Lo que ha realizado Eduardo González Viaña es otra manera de hacer literatura, es otra manera de evidenciar que existen otras culturas, totalmente opuestas a la hegemónica, lo que también resaltan otros críticos que hemos analizado en los anteriores subtemas. Asimismo, advertimos que Andreu se da cuenta que el narrador oficial es distinto al autor; sin embargo, está asumiendo que los testimonios son copiados tal cual, no repara que estos al ingresar al campo de referencia interno de la historia se despragmatizan. No se trata solo de copiar, porque si no estaríamos enteramente frente a una crónica y no ante un texto ficcional. Recordemos que la ficción crea mundos posibles que vienen a constituir un reino aparte de la realidad con sus propias reglas y naturaleza.

Finalmente, la citada estudiosa nos dice que la oralidad haya adquirido un grado sumo de importancia en la novela de 1900 no debe llamarnos la atención. Tradicionalmente el proceso de interacción cultural no permitía una representación equivalente entre la oralidad y la escritura, aun en ciertos momentos trascendentales del llamado “indigenismo”. En tanto la oralidad predominaba en todas las sociedades indígenas, la escritura era el patrimonio de los sectores europeizados. En aquellos casos en que ambos se encontraban presentes en la literatura, era el sistema europeo el que se imponía sobre el autóctono. Lo expuesto por Andreu es correcto, la cultura autóctona (oralidad) siempre ha sido marginada por la cultura occidental (escritura). Por ello, la importancia de la obra de Eduardo González Viaña afirma Andreu, ella explica:

En la obra de González Viaña percibimos algo diferente: la unión entre dos sistemas que antes estaban en pugna. Aún más: en la novela no solo desaparece el antagonismo entre los sectores hegemónicos y marginales y se confirma un sistema de complementariedad entre los dos registros sino que nos encontramos en el inicio de una superación radical (Andreu, 1999, p. 40).

Las reflexiones de Alicia Andreu estarían dialogando con los argumentos de Antonio Cornejo Polar (1980), quien nos dice, recordemos, que la obra de Eduardo González Viaña sirve muy bien como una fuerte oposición a la cultura hegemónica. Desde su narrativa nos demuestra que existen otras culturas y otras formas de hacer literatura. En otras palabras, Eduardo González Viaña con *Sarita Colonia viene volando* está contribuyendo a la demolición del estereotipo creado por la cultura hegemónica occidental desde el primer día que se encontró, muchos años atrás, con la cultura oriunda de estas tierras: la oralidad no es inferior a la escritura gráfica occidental, la oralidad en las culturas autóctonas tiene otros códigos de valoración, tienen otras funciones, y desde luego, también, sirve para crear placer estético.

## CAPÍTULO II

### REPRESENTACIÓN DE LA MIGRACIÓN EN *SARITA COLONIA*

#### *VIENE VOLANDO*

En este capítulo desarrollamos seis ideas importantes representadas en la novela con respecto al tema de la migración. En la primera idea demostramos que la migración está representada por la familia de la protagonista, pero esta narración está envuelta en un realismo maravilloso. En el segundo apartado evidenciamos características de la migración de la década de 1950 representadas en *Sarita Colonia viene volando* a través de los viajes que realizó don Amadeo Colonia. En el tercer tema analizamos las subjetividades en las que se vieron envueltos los personajes en su decisión de migrar. En el título cuatro observamos que la novela representa la cultura de la góndola y del camión a través del viaje que realizó la familia Colonia de Huaraz hacia Lima. En el quinto argumento la novela muestra que no todos los migrantes fracasaron en la capital, algunos sí lograron tener un relativo éxito. Por último, advertimos que Lima es reocupada por la oralidad por medio de algunos personajes principales de la historia.

#### **II.1. Realismo maravilloso en la representación de la migración en *Sarita Colonia viene volando***

La migración, en *Sarita Colonia viene volando*, está representada por la protagonista y su familia. El texto nos relata el periplo realizado por don Amadeo Colonia — junto con su esposa, Rosalía Zambrano, y sus pequeños hijos (Sarita, Esther e Hipólito) — desde su amado Huaraz hasta el Callao. A partir de esta



familia se va a representar a todos los provincianos que padecen y sienten lo mismo que ellos en la capital: frustraciones, discriminaciones, añoranza, etc. Pero hay que enfatizar que esta narración está envuelta en un realismo maravilloso. Desde el inicio de la novela, recordemos, nos encontramos con un realismo maravilloso: la protagonista ha resucitado después de treinta años. Luego del asombro superado, Sarita Colonia se entera del poder que tiene. Uno de ellos es que puede soñar lo que desea. Por ello, decide volver a recordar su infancia en Huaraz, donde era feliz con su familia. Es así que a través de su sueño llega en el día de la celebración de la Virgen de Belén, el veintitrés de enero de 1924. En este deseo de la protagonista notamos claramente que el provinciano nunca olvida su tierra, por una sencilla y poderosa razón: fueron los años más felices de su existencia. Leamos la escena.

Bajó a la tumba en 1940, y treinta años después, ha despertado santa [...]. Se le ha antojado a la santa regresar al Huaraz de un domingo de comienzos de siglo, el domingo de la Virgen de Belén en que mataron a Luis Pardo [...]. Y Sarita Colonia vuela desde un nublado cementerio del Callao hasta una ciudad que resplandece en 1924 porque todos los días de la semana, a partir del domingo en que mataron a Luis Pardo, han sido declarados domingo, por mando y por bando de Purificación Sánchez Avendaño, actual comisario y futuro subprefecto, actual don y futura excelencia, actual buitre y futura lagartija en que se transformará cuando el polvo se apodere de Huaraz y cuando salga de un hueco, chillando como las lagartijas, mudo como los traidores, como los traidores verde (p. 58).

En este viaje al pasado que realiza la protagonista impulsada por el deseo de ver nuevamente a su tierra querida, a sus padres, hermanos y su gente, el

narrador pone énfasis en la muerte de Luis Pardo<sup>8</sup>. Este personaje siempre se le menciona en la novela. Aparece muy ligado a la historia de don Amadeo Colonia. Cuando este último se estaba viniendo a Lima, le iba explicando a su familia las razones por las que había decidido abandonar Huaraz. La primera causa era que no tenía trabajo; la segunda causa, le habían ofrecido una obra de construcción en la capital. El narrador nos cuenta que efectivamente don Amadeo sería admitido en dicho trabajo, pero que sería despedido meses más tarde por sospechas de haber pertenecido al bando de Luis Pardo. La sospecha se basaba en que él era un huaracino. En esta escena evidenciamos la causa que mueve a un provinciano dejar su tierra es la falta de trabajo, y la única salida que ve es venir a Lima, pensando que aquí las cosas van a mejorar. La otra lectura que damos a la escena es que a través del sujeto migrante (Amadeo Colonia) se cuenta la historia local de Huaraz, la que no se enseña en la historia oficial del país. En este sentido, la novela es un discurso crítico al poder hegemónico, el cual ha elaborado su propia historia de héroes criollos. En otras palabras, es una historia que no

---

<sup>8</sup>Telmo Luis Pardo Novoa (Chiquián, Ancash, 19 de agosto de 1874 – 5 de enero de 1909), hacendado ancashino. Perseguido de la ley por haber hecho justicia con sus propias manos, y posteriormente convertido en leyenda popular y figura romántica. Conocido en la historia como *Luis Pardo, el bandolero*. Su vida y sus acciones han sido tratadas por escritores, compositores y poetas como José Diez Canseco, Enrique Cornejo Villanueva, Alberto Carrillo Ramírez, Rubén Barrenechea Núñez, Manuel Justo Arredondo, Raúl Zarate Aquino, Julio Rosas Olivera, Roberto Aldave, Mauro Aquino Albornoz, Óscar Colchado Lucio, Arnaldo Alvarado Balarezo; entre otras pródigas plumas le han escrito semblanzas, cuentos, poemas, dramas, canciones e himnos. El 23 de septiembre de 1909 (a los pocos meses de su muerte) se publicó por primera vez en el semanario *Integridad*, que dirigía Abelardo Gamarra, “El Tunante”, “El canto de Luis Pardo”, que en once décimas, cuenta la vida de Pardo, la muerte de sus padres y la de “Andarita” (el amor de su vida, la cual viene a ponerle la cuota de romanticismo en su historia). En 1927 se filmó la película *Luis Pardo*, con la dirección de Enrique Cornejo Villanueva. Este filme terminó por consagrarlo como un luchador social y una figura romántica. Como una reivindicación en 1955 en Chiquián, en el cementerio local, se erigió un mausoleo, cuyo busto fue cincelado por el artista peruano Vidal León. Asimismo, Chiquián honra a su hijo predilecto con una hermosa efigie ecuestre. Los días 3, 4 y 5 de enero de 2009 se realizó el XVII Encuentro de Escritores y Poetas de Ancash, en Chiquián. En este evento se conmemoró el Centenario de la Muerte de Luis Pardo, hubo mesas redondas y muchas ponencias que recordaron al héroe popular. En esos días, también se realizó el preestreno del documental *Por los caminos de Luis Pardo*, de Roberto Aldave.

representa a todos los peruanos. Por tanto, se necesita con urgencia reescribir la historia de nuestro país. Leamos.

Y su padre les iba explicando que se iba de Huaraz porque ya no se puede trabajar allí, y porque en Lima me han ofrecido un trabajo en construcciones, pero su padre no sabía todavía que sería admitido a trabajar pero que lo despreciarían varios meses más tarde por sospechas de haber pertenecido como huaracino al bando de Luis Pardo, y no sabía que se iba a morir de pena en la capital (p. 74).

Cuando mataron a Luis Pardo, se sabe que su cadáver fue exhibido por varios lugares de Huaraz. Fue un claro mensaje para todos aquellos que osasen revelarse contra el Gobierno, para sus simpatizantes. Y desde luego, también, para sus compañeros de armas, que todavía continuaban prófugos de la justicia oficial, hegemónica. *Sarita Colonia viene volando* recoge también esta historia. El narrador nos cuenta que el cuerpo sin vida del héroe popular fue llevado a la plaza de armas de Chiquián, de Aija, de Yungay, de Huaraz. En esta exhibición del cuerpo de Luis Pardo es evidente que se cometió un ultraje a su dignidad humana. El cuerpo pasó a ser un trofeo de guerra, un objeto. Se retrocedió a las épocas salvajes de la humanidad. Contra este atropello a los derechos humanos de Luis Pardo, el Estado nunca ha pedido perdón, ni le rinde homenajes patriotas, como sí lo hace con sus héroes que defendieron sus intereses. Una vez más demostramos que la historia oficial no representa a los ciudadanos de a pie, ellos tienen sus propios héroes, que se les parece a ellos. Leamos la escena.

Pero qué le ha pasado, compadrito de mi corazón, dicen que repetía Sánchez Avendaño después de dar la orden de fuego y también cuando se acercó a ver si el cuerpo de Luis Pardo estaba bien muerto: la cabeza, las manos, el alma, los dientes, la boca, los ojos muertos. Pero, qué le ha pasado, compadrito de mi

corazón, ahora habrá que pasearlo, habrá que llevarlo a la plaza de armas de Chiquián, a la plaza de armas de Aija, a la plaza de armas de Yungay, a la plaza de armas de Huaraz [...], y allí estará para siempre como público escarmiento de quienes se atreven a desafiar al Supremo Gobierno (p. 53).

La novela enfatiza mucho en la exhibición del cuerpo mutilado de Luis Pardo. La estrategia del Estado, repetimos, fue enviar un mensaje directo a todos los rebeldes, y a quienes pensaban serlo; sin embargo, no funcionó. El Gobierno de turno no entendió (tal como sucede en la actualidad) que la solución no era dar muerte al terrible bandolero, como se lo consideraba a Luis Pardo. La verdadera solución era (y sigue siendo hasta la actualidad, pero lamentablemente no se aplica) la presencia del Estado en el interior. En otras palabras, descentralización de la política y de la economía, Lima no es el Perú. Esta carencia de lectura o de voluntad por parte del Gobierno de no emprender el proyecto de descentralización se pagó las consecuencias en la década del ochenta, es decir, el surgimiento del terrorismo. Abimael Guzmán canalizó la inconformidad de los peruanos del interior, y ya sabemos en lo que terminó. Y lamentablemente nuestras autoridades todavía no lo quieren entender. Violencia contra violencia, no es la solución. Desde luego, hay marcadas diferencias entre Luis Pardo y Abimael Guzmán, pero ambos surgen de la falta de representación del Estado. José Matos Mar (2004) nos dice que este problema crucial de excesiva centralización empezó el 16 de noviembre de 1532 y que está aún por resolverse. Leamos la descripción de la afrenta que se le hace al cadáver del héroe popular.

Ese domingo de 1924, Huaraz fulgura como fulguran en lo más alto de la palmera los colgados ojos de la colgada cabeza de Luis Pardo el bandolero, y las uñas de sus manos muertas rutilan en azul y en rojo sus manos y su corazón colgados y

traspasados junto a la puerta de la iglesia de Aija, para que lo sepan los insurrectos, y titilan blancos sus dientes, arrancados de su cabeza colgada y colgados a la diestra del alcalde de Chiquián, y en burbujas fulge la saliva de su lengua muerta, separada de su cabeza y ofrecida al poste más alto de Huaripampa, sus ojos, su corazón, sus uñas, sus manos, su saliva, y su cabeza, su sombra, su mirada, su alma y sus cabellos muertos fulguran, rutilan, resplandecen y brillan como brilla Huaraz, ese domingo de 1924, para escarmiento de los que alzan a los pobres de la tierra (pp. 58-59).

La muerte de Luis Pardo (héroe popular de Huaraz y de todos los pobres del Perú) está envuelta en un realismo maravilloso total en la novela. El relato nos cuenta que su compadre Purificación Sánchez Avendaño, quien lo traicionó y le dio muerte, soñó varias noches con el fallecido. En estos sueños escuchó que la cabeza desgajada de Luis Pardo cantó varias historias. Una de ellas, por ejemplo, la historia de la luna; otra la de una mujer embarazada por el viento, pero que en realidad las embarazaba Luis Pardo a todas las mujeres que soñaban con él. Estas canciones escuchadas por Purificación Sánchez Avendaño son algunas de las características que la historia local, popular, le atribuye a Luis Pardo: romántico, poeta. Leamos.

Si Luis Pardo, difunto, acató complaciente, quizás su cabeza desgajada cantó otras historias, como aquella que entonces estaba de moda en Huaraz y narraba la historia de la luna que se quedó congelada en luna llena por culpa de un mal entendimiento, o de un olvido, o a lo mejor cantó aquella otra de la mujer embarazada del viento.

Y seguro que su compadre le dijo: “Ahora sí creo que está usted muerto, compadre, si quiere usted hacer creer que el viento embaraza a las mujeres”. Porque la verdad es que todo el mundo sabía que el difuntito Luis Pardo era quien embarazaba a las mujeres que soñaban con él (p. 62).

Líneas atrás dijimos que la historia de don Amadeo Colonia y Luis Pardo están unidas. Prueba de esto es que fue don Amadeo quien cerró los ojos de Luis Pardo, descolgó su cabeza y se tomó el trabajo arduo de recoger todas las partes del cuerpo que estaban desperdigadas por los diferentes lugares, y fue también él quien construyó el ataúd del héroe popular sin ayuda de nadie. Con la exhibición y descuartizamiento del cuerpo del “bandolero”, la novela recalca la vulneración de la dignidad humana contra aquellos que van contra el sistema hegemónico, el cual es injusto, opresivo para con los pobres. Leamos.

Pero todo el mundo afirma que fue don Amadeo quien religiosamente cerró los ojos del bandolero Luis Pardo. Se sabe que se encaramó sobre la palmera para descolgar la cabeza del bandido. Todo el mundo sabe que recorrió Huaraz, Aija, Chiquián y Huaripampa para recoger los brazos muertos, los ojos fríos, el corazón, la sombra, la mirada, el alma y los cabellos negros y fulgurantes de Luis Pardo. Y se sabe también que una semana estuvo martillando las maderas que habían de guardar para siempre el negro fulgor del bandolero muerto (pp. 80-81).

Quien le dio la orden a don Amadeo de descolgar la cabeza y darle cristiana sepultura al cadáver de Luis Pardo fue el traicionero Purificación Sánchez Avendaño. Tuvo que aceptar a regañadientes porque de otra forma, según supo entre sueños, la condena de Dios contra él iría a ser eterna. Pero puso una condición, que fuera el carpintero Colonia quien fabrique el cajón, abra la zanja y por fin lo entierre, pero que todo el tiempo haga las cosas con los ojos vendados para que no sepa jamás ni lo que hizo ni dónde quedó la tumba. La lectura que damos a este mandato de don Purificación Sánchez Avendaño, es que siempre el poder hegemónico trata de borrar (muchas veces lo consigue) de la memoria del pueblo, a todos aquellos que de alguna manera demostraron que hay otras formas

más justas de gobernar. En este caso particular no lo lograron. El recuerdo de Luis Pardo continúa muy vivo en el pueblo, que lo tiene como su héroe, porque él salió en su defensa ante el abuso de los gobernadores. Leamos.

Probablemente fue así la tarea de Amadeo Colonia. Cortó las tablas sin ayudante. Las juntó y martilló sobre ellas sin que oído humano alguno escuchara, reunió los restos del bandolero durante noches solitarias y larguísimas, y al último una mula con los ojos vendados lo condujo hasta un paraje donde a ciegas abrió el hoyo y sepultó al hombre. Y en ninguna de esas tareas lo acompañó siquiera Sánchez Avendaño porque aquel temía incluso traicionarse a sí mismo, y porque estaba decidido a borrar el nombre del héroe de la relación de hombres que poblaron este mundo (p. 81).

La novela vuelve a traer la memoria de Luis Pardo cuando la familia Colonia ya se encontraba bastante tiempo en el Callao. Hipólito Colonia, hermano menor de Sarita Colonia, nos hace saber una historia mágica protagonizada por Luis Pardo. Nos cuenta que en el Callao vivía también un huaracino, pero que este había sido secretario del traicionero Purificación Sánchez Avendaño, razón por la cual soñaba con Luis Pardo. Y de tanto soñar con él, este terminó por embarazar a su mujer. Notamos una vez más que la novela muestra dos de las características que le atribuye el pueblo a Luis Pardo: romántico y mujeriego. Y por supuesto, toda esta historia aparece ligada a la historia del provinciano quien se encarga que no mueran sus héroes, ya que no aparecen en los anales oficiales de la nación. En otras palabras, la historia local también se ha mudado a la capital junto con la persona. Y el único medio que tiene para hacerlo es la oralidad, la memoria. Pero esta historia no sigue la lógica occidental, elige otros caminos, los cuales van de acorde a su cultura de origen. Leamos.

El padre no me quiso dar su nombre porque aquel hombre o bien no se lo dio, o no lo tenía porque los soplones no tienen nombre. Y ese hombre le había confesado que en sueños se le aparecía Luis Pardo, y le había contado también su horrendo temor: de tanto aparecérselo en sueños y en la noche, y por supuesto en medio de su cama, el fantasma de Luis Pardo había terminado por embarazar a su mujer (p. 128).

El realismo maravilloso le sirve al narrador para dar cuenta de la cosmovisión andina. Es decir, la persona cuando abandona su tierra natal deja no solo el lugar físico, sino que también deja atrás las historias mágicas que envuelven a dicho lugar. Desde luego, la persona tan solo podrá traer a Lima los recuerdos de estas historias, que vendrán a formar su futura nostalgia. Por ejemplo, en la época que don Amadeo Colonia, junto con su familia, vino a la capital, le sirvió de guía, gran parte del camino, un arriero que ya estaba muerto. En el trayecto cruzaron el puente Calicanto. Lo mágico de esta historia es que cuando terminaron de cruzar dicho puente, miraron hacia atrás, había desaparecido. La escena enfatiza que esto les pasaba a todos los que cruzaban el mencionado puente. Leamos la escena.

De lo que podemos estar seguros es que alguien guió a don Amadeo, quien iba seguido por doña Rosalía, su esposa, y por sus hijos Sarita, Esther e Hipólito; Sarita y su madre se turnaban para cargar a Hipólito porque todavía era bebé de pechos. Y también podemos estar ciertos de que, apenas cruzaron el puente de Calicanto, dejaron de ver sus recias estructuras, porque en eso coinciden todos los que para esa época emigraron de Huaraz: todos dicen que se acuerdan de haber cruzado el puente, pero que cuando miraron hacia atrás ya se había evaporado (p. 67).

La novela nos sigue contando el periplo de don Amadeo Colonia junto con su familia. Es así que nos cuenta que llegaron a la cumbre de Callán, en este lugar



se encontraron con unos hombres que no les saludaron porque estaban muy ocupados arreando su ganado de ovejas. Lo insólito de la historia es que ellos advirtieron que no había ninguna oveja, a las cuales prestaban demasiada atención estos hombres. Más tarde, Sarita Colonia llegó a saber por Santa María Elena de los Aires (santa cajamarquina que tampoco aparece en la relación oficial de los santos de la iglesia católica) lo que les había pasado a estas personas: los espíritus de las montañas les habían robado su ganado, y a cambio les habían dado uno ilusorio. Leamos.

Cuando ya estaban llegando a la cumbre de Callán, advirtieron que la vegetación había desaparecido, y que tan solo crecía en esas punas una hierba salvaje, de esa que sirve para alimentar al ganado. Allí fue donde también de noche se cruzaron con un grupo de hombres a caballo, pero aquellos ni siquiera repararon en la familia viajera. Iban muy preocupados por la tarea y gritaban “so, bestia” y “cuidado con el precipicio, carajo”, ni más ni menos que si fueran conduciendo un ganado. A Sarita le sorprendió no ver las ovejas, y estuvo a punto de creer que se estaban cruzando con un grupo de jinetes dementes. Su padre nada dijo, no quiso explicarle lo que ella otro día habría de enterarse por boca de los Aires: a los hombres les había ocurrido lo que tanto se repite a esas alturas; los espíritus les habían robado sus ovejas, y les habían dejado en cambio un ganado ilusorio (p. 71).

En las dos últimas escenas citadas: el puente de Calicanto y la cumbre de Callán, son acontecimientos muy propios de la cultura andina, es su esencia. Es decir, en la sierra es común escuchar historias de gente fallecida que se aparece por determinados lugares, e incluso entablan conversación con los vivos. Lugares que se desaparecen, personas que han sido engañadas por los espíritus de los cerros, o que estos roban el alma de las personas, etc. La novela transmite excelentemente la cosmovisión andina a través del viaje de don Amadeo a la

capital. En otras palabras, el migrante no solo trae su equipaje y sus bienes físicos, sino que también trae consigo su cultura, su esencia de hombre andino, que le servirá de consuelo cuando recuerde su amada tierra, estando en una ciudad que no se encuentra, que lo discrimina, lo minimiza, lo explota. Y lamentablemente muchos de ellos ya no pueden volver a su lugar de origen, tal como les pasó a don Amadeo Colonia y su familia.

*Sarita Colonia viene volando* es tan magistral que nos cuenta que un día llegó a casa de la familia Colonia un familiar de Cajamarca, específicamente de Contumazá, nada más ni nada menos que el Tío Lino<sup>9</sup>. Vino a conocer el mar, pero a los dos días se aburrió de la capital, y concluyó que era más interesante su tierra. Esta visita de este famoso provinciano cajamarquino muestra el sentir de todas las personas cuando llegan a la Ciudad de los Reyes: la sienten aburrida, sin esa magia que tiene la provincia, no existen los códigos de reciprocidad, excesiva maldad, el dinero lo es todo, etc. Pero a diferencia de muchas personas que llegan a la ciudad de su esperanza (Lima), el Tío Lino sí pudo regresar nuevamente a su amada tierra. Leamos.

---

<sup>9</sup>Se conoce como el “Tío Lino”, a la persona de Lino León, natural del caserío de Cosiete, perteneciente al Distrito y Provincia de Contumazá (Cajamarca). Este simpático personaje es conocido por su astucia y creatividad para narrar sus cuentos a grandes y chicos. “El Tío Lino”, que así le llamaban sus más asiduos oyentes, narraba sus cuentos en las horas de descanso de las mingas en la chacra y, cuando iba al pueblo (capital de la provincia), reunía gran cantidad de gente al costado del templo, las que quedaban maravilladas con sus narraciones. La descripción más cercana que se tiene del “Tío Lino” es que era una persona enjuta, de regular estatura, usaba sombrero, poncho y llevaba consigo su infaltable machete. Su rostro reflejaba siempre una sonrisa de buen humor que se escondía entre su tupida barba. Su esposa fue la Tía Chuspe, mujer campesina también, que compartía el diario convivir con nuestro personaje querido. Los relatos del “Tío Lino” son recopilados por diferentes escritores, entre ellos, Mario Florian.

El Burro calla. Pero el Embajador de Quiquijana no espera que le pregunten para narrar que, en esa época llegó de Contumazá y pidió posada en casa de los Colonia un pariente llamado el Tío Lino.

A pesar de que había viajado para conocer la capital de la república y el primer puerto peruano, Lino León, al cabo de dos días, concluyó en que más interesante era su tierra en medio de los Andes, y no volvió a salir a la calle hasta un mes después en que se marchó (p. 149).

El Tío Lino permaneció con la familia Colonia dos meses, tiempo que aprovechó para contarles interminables historias de su tierra lejana. Por ejemplo, la novela refiere una historia en donde el Tío Lino es perseguido por un toro muy bravo, y logra salvarse subiéndose por un chorro de agua como si fuese este una sogá. El relato demuestra, una vez más, que el provinciano cuando viene a la capital, también trae consigo su cultura, que puede tomar la forma de un relato mágico, que son características muy inherentes de la sierra y de la selva. La historia contiene además como protagonista la hermosura de la naturaleza, la cual es contrastada con la desértica Lima. Es decir, el provinciano cuando llega a la gran ciudad solo se encuentra con un bosque de cemento, sin vida, sin belleza; todo lo contrario a su tierra. Leamos el relato.

Mientras duró su permanencia, colmó a la pequeña casa y a sus habitantes de interminables historias sobre la tierra lejana.

Un día se había encontrado el Tío Lino en medio de la pampa con un toro bravo que se le vino encima. Asustado, el hombre atravesó la llanura y comenzó a vadear un río, pero la bestia lo siguió allí también. En su camino, aguas arriba, el Tío Lino llegó a chocar con la cascada de donde se descolgaba el río. Y allí, viéndose perdido dijo: “Ay, taita San Mateo. ¿Y ahora qué hago?” Entonces, le llegó la idea salvadora: se encaramó por el chorro como si fuera sogá y trepó

rápido pensando: “Ya lo fregué”. Cuando acabó de subir, se asomó al precipicio y vio que el toro también subía braceando por la cascada.

“Ajá” — dijo — “Espérate”, allí nomás de dos machetazos, trozó el chorro que se fue guardabajo con toro y todo (p. 149).

El Tío Lino también les contó un mito de fundación del mundo. La historia tiene como protagonista a dos cerros: el cerro Chaparrí y el cerro Iliukán. Ambos entran en rivalidad, para decidir al ganador hicieron una apuesta. Esta consistía quien era capaz de cavar un foso profundo al que luego deberían llenar con agua de mar. El relato nos muestra que la cultura andina tiene sus propios mitos que explican el origen del mundo. No tiene nada que envidiar a la cultura occidental. La novela es espléndida porque ha transportado desde el interior al Tío Lino, símbolo de la cultura provinciana, a la mismísima capital, morada de la cultura occidental. Esta es una metáfora, el provinciano viene a la capital con todo su bagaje cultural, la cual entrará en conflicto con la cultura de la gran ciudad. Si quiere sobrevivir la persona en la capital va a tener que también asimilar la cultura occidental, lo que traerá como consecuencia la formación de una nueva cultura. La cual se le da muchos nombres (choledad, mestizaje, hibridez, desborde popular, todas las sangres) y ninguno satisfactorio. No obstante, se reconoce que la migración es dinámica, es el intercambio de bagajes culturales, pero también es rechazo, adaptación y reificación. Pero si no está dispuesta la persona a negociar con la cultura de la gran metrópoli, tendrá que regresar a su tierra, tal como lo hizo el Tío Lino. No obstante, debemos subrayar que muchos provincianos que vienen a Lima no tienen esta opción de elegir. Leamos el mito.

En el tiempo de antes, cuando la gran selva del Amazonas apenas era grama, y en vez de los Andes, toda la tierra era una interminable superficie plana, solo dos cerros existían, el cerro Iliukán y el cerro Chaparrí. Como suele ocurrir, los dos vecinos entraron en rivalidad en un momento dado, pero a fin de evitar las dificultades inútiles habían convenido en una especial competencia. Cada cual abriría un foso profundo al que luego debía llenar con agua de mar. Quien lo hiciera primero, sería dueño y señor de todo lo creado.

Ganó el cerro Chaparrí, pero el cerro Iliukán adujo que su rival había hecho trampa, e iracundo se había levantado a caminar por la tierra. Su prodigioso aliento colmó de nubes el cielo, sus ojos de fuego dispararon centellas y su voz estruendosa provocó la priemra tempestad en la historia del mundo. La lluvia implacable, que entonces cayó, fecundó la tierra e hizo nacer de ella a los hombres y a los árboles (p. 150).

Por otro lado, a través del tema de la migración, la novela alude al devastador terremoto de 1970 que asoló Huaraz. De esta terrible tragedia se salvó la familia Colonia y todos aquellos que emigraron años antes que sucediera. En el texto, esta catástrofe natural es constantemente vaticinada. El primero de estos vaticinios fue realizado por el personaje Purificación Sánchez Avendaño, que luego de traicionar a su compadre Luis Pardo, dormía como lo hacen los leones, por eso pudo ver la futura desgracia y su propio futuro, en el cual sería una lagartija. Leamos la profecía.

[...] por sus sueños, y por sus ojos de león soñoliento, el comisario se enteró del futuro [...]. Lagartija se vio, lagartija de vida eterna, errando por los polvorientos restos de Huaraz un día de un terremoto que algún día asolaría Huaraz. Supo que, como lagartija eterna, eternamente sobreviviría al futuro terremoto como sobrevivirían también los huaracinos que, desde ahora, estaban emigrando de la santa tierra (pp. 63-64).

El segundo pronóstico fue hecho por Sarita Colonia (que vino a ser su primera profecía) cuando venía con su familia a Lima. Para ser más exactos, cuando se encontraban en la cumbre de Callán. La historia refiere que hay una cruz de madera en lo alto de esta cumbre. A esta cruz, don Amadeo le ofreció un sacrificio, el cual consistía en una piedra que había llevado desde la plaza de la Virgen de Belén. Ante esto, Sarita le dijo que no haga eso porque dentro de poco tiempo todo será piedra. En este sacrificio se evidencia un sincretismo cultural. Por un lado, don Amadeo le ofrece un sacrificio a la cruz, pero, también a la misma vez le está ofreciendo un ritual a la montaña. En la sierra, esto se ve frecuentemente. Los pobladores le rinden homenaje a determinados santos católicos o cruces, pero en estas celebraciones está presente los rituales andinos. Leamos la escena.

Sarita Colonia le aconsejó a su padre que no siguiera acumulando piedras junto a la cumbre y bajo la cruz de Callán “porque todo esto será piedras, piedra sobre piedra y llanto sobre llanto”.

Y en su primera profecía, Sarita Colonia divisa pájaros negros alzándose desde el suelo de Huaraz: “Los veo colmando el cielo y apagando para siempre la santa luz del Huascarán, y siento que la tierra gime y tiembla, y temblando se parte en dos. No volverás a ver tu tierra, padre, y nuestra casa se irá volando por los aires, y los aires serán piedras volando como pájaros, volando como vuela la oscuridad” [...].

— ¿Quieres decir que Huaraz va a desaparecer? ¿Te lo dijo la lluvia? ¿Te dijo cuándo ocurriría? — eso es lo que probablemente don Amadeo quiso preguntar, sin saber que no se debe interrogar a los que profetizan (pp. 90-91).

La tercera predicción fue realizada cuando don Amadeo, junto con su familia, ya se encontraba en Lima. La novela nos cuenta que en Huaraz se quedó la mamá de doña Rosalía, no quiso venir con ellos a Lima. La señora cada cinco o

seis meses les escribía una carta, que había sido dictada por ella al maestro de la escuela fiscal. En una de esas cartas la abuelita les contó que había nacido un bebé, pero que más parecía ser un ángel, porque había nacido con unas alitas incipientes en sus omóplatos. Lamentablemente este bebé murió a los tres días de nacido. Sin embargo, mucha gente decía que lo habían visto volar por las noches después de su fallecimiento. La abuelita les dijo en su carta que a lo mejor este ser celestial había venido a comunicarles un terrible terremoto. Leamos.

En esos días, nació en Huaraz un niño carente de sexo. Según la carta de la abuelita, un enfermero del hospital había afirmado que el bebé presentaba prominencias como alitas insipientes en los omóplatos. Aquel acontecimiento había causado gran discusión en la ciudad [...]. Tres días duró la permanencia del angelito en esta tierra de dolor — escribía la abuela —, pero no sabemos cuántas noches se quedará volando sobre nuestro cielo. Ya varias personas lo han visto: agitaba las alas sin mucho ritmo como quien está aprendiendo a volar. Para mí que trae un anuncio terrible, a lo mejor va a pronosticar un terremoto. Lo malo es que no nos vamos a poder enterar todavía de lo que vino a decir. Seguro que recién está aprendiendo a hablar (p. 184).

Finalmente, la novela nos refiere que cuando Sarita Colonia resucitó y decidió recordar su pasado en Huaraz (específicamente volvió hasta el año de 1964, para ser más exactos, en el día de la Virgen de Belén), voló de la costa (tiempo presente) a la sierra (tiempo pasado). En este viaje fue escoltada por las abejas de Huaraz. El narrador nos hace saber su deseo de querer preguntarle a las abejas, si ellas o la protagonista logran ver lo que nadie puede ver, sea vivo o difunto, malvado o santo. Es decir, el barrio de Sarita Colonia, porque para ese entonces que ella ha resucitado, este está enterrado a causa del gran terremoto. Con respecto a la palmera, la única que sobrevivió a la desgracia, se dice que es

un fantasma verde, un árbol de aire, porque después del gran terremoto todo se convirtió en aire. Leamos la escena.

Habrá que preguntarles si ellas, o la santa, llegan a ver lo que nadie puede ver ahora, sea vivo, difunto, malvado o santo. Porque los cuatro barrios de Huaraz en aire se han convertido desde la fecha del terremoto. Desde entonces, son aire del aire, y sus hombres son penas, y sus conversaciones, murmullo de ánimas en pena. Y todo es polvo, y polvo del polvo son sus calles, y de todo tan solo queda la palmera que a lo mejor no es palmera sino fantasma verde, árbol de aire (p. 57).

## **II.2. Características de la migración de la década de 1950 representadas en *Sarita Colonia viene volando***

Carlos Franco (2014) nos dice que los relatos históricos del siglo XX construyen al Perú como un país de migrantes. No obstante, él precisa que la migración iniciada en el año de 1950 es reconocida como un proceso fundamentalmente nuevo y distinto a otras migraciones, básicamente, por tres razones. Nosotros nos adherimos a los argumentos que esgrime el citado investigador, porque las características que señala se manifiestan en el mundo representado de *Sarita Colonia viene volando*.

En primer lugar, nos dice que ellos no pertenecieron a las élites señoriales avecindadas en las principales capitales y provincias serranas y costeñas que enviaron a sus hijos a Lima entre la primera y segunda década del siglo XX. Tampoco pertenecieron a las clases medias urbanas de comerciantes, profesionales y empleados de esas mismas capitales y provincias que entre los 30 y 40 alentaron a sus hijos a desplazarse hacia la capital. Los migrantes de la década del 50 en adelante provinieron en su vasta mayoría de las comunidades



campesinas y de las familias de siervos, peones y yanaconas de las haciendas situadas en las provincias más pobres, en los valles interandinos y en los pisos ecológicos más altos de los Andes.

En la novela se observa que estas características analizadas por Carlos Franco están representadas en la historia de los personajes, como es el caso de don Amadeo. Si bien es cierto que don Amadeo Colonia no emigró a Lima del campo, él vino de Huaraz. Pero no fue un profesional, tampoco un comerciante, sencillamente fue un pobre carpintero que tomó la decisión de venir a la capital a probar suerte, asumiendo que su condición económica mejoraría. Esto se evidencia constantemente en el relato. Por ejemplo, cuando Sarita Colonia resucitó y decidió regresar al pasado, se encontró con su amiga, la señora Venus; esta le dijo que habitaría en Lima dos veces: la primera, cuando sus padres decidieran emigrar de Huaraz en busca de un porvenir más halagüeño; la segunda, más o menos, treinta años después de muerta. Otra escena que podemos citar es cuando don Amadeo estaba camino a Lima, con toda su familia, pasó por la hacienda de Chacchán, propiedad de la familia Zimic, cuyo principal y único oficio era robar grasa humana; es decir, eran pishtacos. Al pasar por allí entabló conversación con el más terrible de ellos, don Benigno Zimic. En este diálogo don Amadeo le dijo los motivos por los que dejaba su tierra. Leamos.

— ¿A qué dijo usted que se dedicaba?

— A un negocio de almas — respondió el pishtaco, y a don Amadeo no se le ocurrió seguir preguntando porque creía que se encontraba frente a un místico.

— Lo que es para mí, en Huaraz las cosas no han ido tan bien en los últimos tiempos, el negocio de la construcción ya no da, no hay trabajo para los carpinteros, y me estoy llevando a la familia para ver qué hacemos en la capital — quiso explicar aunque Zimic no le estaba pidiendo explicaciones (p. 95).

Podemos citar también la visión que tuvo Sarita Colonia cuando todavía vivía en Huaraz. Ella observó una noche el Callejón de Huaylas y pudo ver una multitud de gente que se alejaban muy tristes de su tierra. En esta visión no hay gente profesional, pudientes, no hay algarabía por la despedida ni las pretensiones que van a llegar a ser unos triunfadores en Lima. Leamos la visión.

Quizás se iban conversando los que se iban, pero hablaban como si ya no hablaran, y se miraban como si ya no estuvieran sobre este mundo: uno tras de otro subían y bajaban las cuestas del Huascarán, en camino hacia donde ya no hay camino ni cariño; ausentes ya antes de haberse ido, subían, bajaban y se iban los que se iban de Huaraz, los que habían descuajado su amor del amor y su raíz de la raíz de la santa tierra y, aunque rápido se convertían en humo, en adioses y en falta de amor, Sarita Colonia pudo observarlos durante casi toda la noche porque a esas horas el Huascarán se ocupa de blanquear la tierra, las flores y las almas (p. 45).

La segunda característica que señala Carlos Franco de la migración del 50 es que, a diferencia de las anteriores migraciones, esta no concluyó concentrándose exclusivamente en Lima, sino que se irradió no solo a las principales capitales de la costa; sino también de la sierra, y en la última década a la ceja de selva. En *Sarita Colonia viene volando* se describe que el padre de la protagonista vivió un tiempo en Lima, luego de la muerte de su esposa viajó a Huánuco en busca de un porvenir mucho mejor. Sabemos que la geografía de Huánuco es sierra y también selva. La escena que vamos a citar tiene como protagonista a Hipólito. Él le cuenta al narrador oficial que su hermana Sarita

Colonia lo visita en sueños y le hace recordar lo que pasaron en Lima, y el viaje de su padre a Huánuco. Leamos.

Acuérdate que en Lima vivimos todos juntos hasta que se murió mi madre. Y todo me dice que se murió de pena: la verdad es que no la he visto por estos cielos todavía como para preguntarle. Acuérdate que mi padre se fue a Huánuco en busca de trabajo, y que nosotros nos quedamos encargados en la casa de la tía María Castromonte (p. 117).

La tercera característica que argumenta el citado investigador, nos dice que la migración del 50, a diferencia de las anteriores, fue extraordinariamente un masivo contingente poblacional que se desplazó del campo y los Andes hacia Lima y las sedes urbanas del país. Esta migración envolvió literalmente a millones de peruanos en el curso de dos o tres décadas. No fue, por tanto, un proceso episódico, intermitente y minoritario como los anteriores sino uno masivo, continuo y global. No es por azar, en este sentido, subraya Franco, que se acuda a la atemorizada imagen citadina de la “invasión” para dar cuenta de su magnitud. José Matos Mar (2004), también nos dice que esta migración andina se verifica desde mediados del siglo XX y llega, incluso, al presente. Añade que esta migración produjo cambios muy significativos en las ciudades criollas, especialmente en Lima.

En la novela, Hipólito Colonia cuenta su experiencia al narrador oficial en la capital. Él recuerda que en el barrio donde vivía su familia, cada vez que se asomaba a la ventana contemplaba “muchos serranos”, que al igual que su padre madrugaban a trabajar, luchaban por su sobrevivencia, y también muchos de ellos ya no regresaban, tal vez se mudaban a otros barrios, o a otros lugares del país, o

simplemente se morían. Es decir, la novela nos muestra el contexto del migrante en Lima. Leamos.

Hipólito recuerda al frente de la ventana otras casas como la suya, también pobladas por golondrinas y por serranos, por gente que a rato aparece en su memoria vestida como los ausentes, o que sale furtiva en las mañanas para desaparecer hasta siempre o para borrarse de la vida (p. 120).

Carlos Franco asevera que la migración del 50 fue la expresión de la ruptura histórica más importante de la sociedad peruana del siglo XX. Porque no solo escinde nuestra visión del siglo entre las épocas de la sociedad rural y la sociedad urbana, sino que abre las más decisivas tendencias y direcciones de la evolución del país, sea cual fuere el plano de análisis en que nos situemos. Nosotros compartimos su argumento, porque efectivamente la migración es todo un suceso social, económico y cultural de ruptura. Antes de la migración del 50, quizás era más fácil estudiar la sociedad peruana, su identidad. No podemos explicar la relativa modernidad que se ha alcanzado en el Perú sin tomar en cuenta en el análisis la migración. Por ello, acertadamente, Carlos Franco asevera que cualquiera que observe la evolución del Perú en los últimos 40 años (del siglo XX) reconocerá en la urbanización, la economía informal, la cultura chola y la organización popular, cuatro de los más poderosos, profundos y complejos cambios de la fisonomía de nuestra sociedad. Estos cambios alteraron dramáticamente el modo de reproducción y de autogestión de la sociedad peruana que la hicieron irreconocible para cualquier observador del Perú de la década del 50. Estos cuatro cambios son inexplicables sin la migración, lo que es otra manera de decir que sin esta el Perú actual no podría reconocer su rostro en el espejo de

los 90. Antonio Cornejo Polar (2014) es del mismo parecer. Él explica la transformación económica, social y cultural de Lima a partir del análisis del asombro del protagonista de la novela *La tía Julia y el escribidor* (1973). El citado crítico literario plantea que la identidad de la ciudad ha variado de forma sustancial y la relación de pertenencia del personaje entra en crisis hasta convertirlo en visitante precario de una ciudad que fue suya y está dejando de serlo. Lo que sucede es que el narrador autobiográfico (protagonista de la historia) sale de visitar la Biblioteca Nacional, ubicada en la avenida Abancay, y se sorprende de contemplar la masa que ha invadido la avenida, la cual está formada casi íntegramente de inmigrantes serranos, migrantes que no parecen haber perdido niveles básicos de identidad: lengua, vestido, comida, pero que al mismo tiempo no pueden dejar de actuar de acuerdo a los masivos e inéditos condicionamientos que la ciudad acumula sobre ellos. El argumento que está esgrimiendo Antonio Cornejo Polar, nosotros estamos en total acuerdo, porque efectivamente con la migración la ciudad cambió considerablemente su identidad. Por otro lado, el sujeto migrante no va a abandonar su cultura, pero tampoco está permanecerá sin alterarse, porque si quiere sobrevivir la persona en la capital tendrá que acomodarse a la nueva cultura de la ciudad, la cual dará como resultado una nueva identidad. En *Sarita Colonia viene volando* están representados estos personajes de la avenida Abancay— aunque no necesariamente en el mismo espacio —, pero no como personajes secundarios, sino como principales. La novela nos cuenta que los fieles de la santa son los ambulantes, vendedores de baratijas, vendedores de lotería, limpiadores de carros, llenadores de micros, servidoras domésticas, etc. Todos estos personajes, cada uno con su respectivo

oficio, dinamizaron la economía informal, la cultura chola, las organizaciones populares, y por supuesto estos constituyeron nuevas barriadas, que hicieron que crezca Lima. José Matos Mar, también afirma que la migración expandió los límites de la metrópolis y dinamizó la economía del país, y lo sigue haciendo hasta la actualidad.

### **II.3. La importancia de la subjetividad en la decisión de migrar**

Carlos Franco (2014) nos dice que son tres las principales hipótesis que han intentado explicar las causas de la ruptura de la sociedad rural. La primera de ellas, explica la migración a partir del proceso de modernización, entendiéndose como un efecto del poder atractivo de Lima y sus prestigios, de la aparición de la industria y sus posibilidades, de la irradiación del Estado y sus servicios o de la extensión de los intercambios mercantiles. La segunda hipótesis explica que la migración se dio por el conflicto entre el crecimiento demográfico de la población andina y comunera, y la escasez de las tierras distribuibles. La apropiación por los hacendados de los dominios comunales, los rigores extremos de la servidumbre campesina. La tercera hipótesis se basa en mezclar las dos anteriores. Es decir, la migración se dio por los efectos externos (atracción de Lima) e internos (crecimiento demográfico y apropiación de las tierras por parte de los hacendados).

Carlos Franco no está en total acuerdo con estas tres hipótesis, porque solo se centran en “condiciones objetivas”. No duda de su poder explicativo; no obstante, para el mencionado autor estas tres hipótesis descartan el escenario

subjetivo, el cual terminó no solo de procesar, sino de configurar. Es decir, dotar de sentido a la decisión de migrar.

El referido estudioso está convencido que la decisión de migrar tuvo sus fuertes dosis de subjetividad. Para él, esta subjetividad que ocurrió en la mente y en el corazón de los migrantes, no es posible indagar sin analizar el significado humano de sus experiencias de “abandono”, “partida” o “descubrimiento”. Añade, además, que una vez que el provinciano decidió migrar, no se puede soslayar el conflicto interno que vivió. Es decir, entre la desconfianza en su capacidad y la confianza en sí mismo, se decidió por sí mismo. Entre el hábito y el cambio, se inclinó por el cambio. Entre la seguridad y el riesgo, optó por el riesgo. Entre el pasado y el futuro, eligió el futuro. Entre lo conocido y lo desconocido, se aventuró por lo desconocido. Entre la continuidad y el progreso, prefirió el progreso. Entre permanecer y partir, partió. Lo cierto, enfatiza Franco, es que al optar por sí mismos, por el futuro, por lo desconocido, por el riesgo, por el cambio, por el progreso, en definitiva, por partir, cientos de miles o millones de jóvenes comuneros, campesinos y provincianos en los últimos veinte años del siglo pasado se autodefinieron como “modernos”. Es decir, liberaron su subjetividad de las amarras de la tradición, del pasado, del suelo, de la sangre, de la servidumbre, convirtiéndose psicológicamente en “hombres libres”. Y al hacerlo, sin ser conscientes de ello, cerraron una época del Perú para abrir otra.

Carlos Franco nos dice que es preciso indagar en las experiencias subjetivas: “abandono”, “partida” y “descubrimiento”, para tratar de entender la decisión de la persona de querer migrar, que es una mezcla de razón y emoción.

Pero no nos dice cómo podemos acercarnos a estas experiencias subjetivas, el método, la forma. Nosotros creemos que podemos acercarnos por medio del arte. Por ejemplo, a través de la música. El ser humano deja sentir su emoción en el canto. De esta idea también lo es Antonio Cornejo Polar (2014). Él nos dice que la música (canciones quechuas, en formas mestizadas como el yaraví, en cantos criollos de la costa) pone énfasis en sentimientos de desgarramiento y nostalgia, y que normalmente comprende el punto de llegada a la ciudad como un espacio hostil, aunque de algún modo fascinante o simplemente necesario, a la vez que sitúa en el origen campesino una positividad casi sin fisuras, con frecuencia vinculada a una naturaleza que es señal de plenitud y signo de identidades primordiales.

En *Sarita Colonia viene volando* los personajes constantemente dejan sentir su sentimiento de tristeza, de nostalgia por la tierra que dejaron, sus frustraciones por no haberse convertido en las personas que soñaron, por la imposibilidad de regresar a su terruño. Todos ellos siempre están entonando la canción “las locas ilusiones me sacaron de mi pueblo”. En este canto podemos explorar el sentimiento de “abandono”, “partida” y “descubrimiento”. Por ejemplo, Sarita Colonia cuando vivía en Huaraz tuvo una visión en la noche. Ella observó que por el cuello del Huascarán estaban bajando y subiendo unos hombres demasiado tristes, se trataba de la gente que había emigrado de la tierra natal y estaba condenada a extrañarla. Les escuchó cantar “las locas ilusiones me sacaron de mi tierra y abandoné mi pueblo para ver la capital”. Leamos.



Se trataba de la gente que había emigrado de la tierra natal y estaba condenada a extrañarla, gente que ya no recordaba el sabor de la lluvia ni el olor de la santa tierra, gente sin muertos queridos, gente sin amor y sin árbol, gente desarraigada, gente de más acá de la lluvia y de más allá de los recuerdos; sordos a quienes uno les preguntaba ¿a dónde vas? Y ellos te respondían que más importa recordar de dónde vengo; mudos a quienes se les inquiría si es bonito Lima y ellos te respondían vuélvete a la concha de tu madre, y por fin ciegos que iban cantando que las locas ilusiones me sacaron de mi tierra y abandoné mi pueblo para ver la capital (p. 42).

La escena muestra una gente que ya se encuentra en la capital. Literalmente leemos que se trata de personas que extrañan su tierra, no tienen amor, están desarraigadas. Su confianza en sí mismos que los hizo elegir el cambio, el riesgo, el futuro, lo desconocido, no ha resultado como ellos esperaban. Se encuentran prisioneros en Lima, están desesperados, quieren volver a su lugar de origen, pero no pueden por sí solos. Por eso, le piden a Sarita que les haga el milagro de poder volver. Y nuevamente vuelven a recitar “las locas ilusiones me sacaron de mi tierra”. Esta frase condensa, sintetiza el sentir del fracaso de muchos migrantes en la capital. Leamos la escena donde ellos piden auxilio a la santa de los pobres.

Y santa eres tú porque regresas desde el cielo hasta esta ciudad que ya no tiene cielo, y en cuyo techo mugriento escribimos nuestros nombres los que estamos presos aquí desde que llegamos de la tierra santa; y por eso tendrás que hacer el milagro de que nos dejen volver, porque las locas ilusiones me sacaron de mi tierra y abandoné mi pueblo para ver la capital y cómo recuerdo el día feliz de mi partida, sin reparar en nadie me alejé, y ahora que contemplo la ciudad de mi adorado sueño, sueño con que me hagas un milagro, Sarita, y hazlo pronto, por favor (p. 43).

El cantante folclórico Juan Burro nos cuenta que a don Amadeo Colonia, también fueron las locas ilusiones que lo sacaron de su amado Huaraz. Como prueba de su versión nos cuenta la conversación que sostuvieron don Amadeo Colonia y un arriero, que lo acompañó gran parte del camino. El arriero ya estaba muerto, pero recuerda que a él también las locas ilusiones lo sacaron de su tierra natal para ver la capital. Recuerda que se encontraba muy feliz el día de su partida, imaginando que en la capital se cristalizarían todos sus sueños, pero lamentablemente no fue así. La frase “las locas ilusiones me sacaron de mi tierra para ver la capital” es muy significativa. Transmite todo el dolor del provinciano por el abandono de la tierra, la frustración de no haber cambiado su suerte, su pobreza, incluso de haberse empobrecido más. Queda entonces demostrado que la música es un canal que le sirve al migrante para desfogar todos sus sentimientos, es decir, toda su subjetividad. Leamos.

Y comencemos también por el puente de Calicanto que deben haber tomado los Colonia cuando las locas ilusiones te sacaron, Amadeo Colonia, a ti y a tu familia de la santa tierra para viajar hacia Lima, esa ciudad donde todos los días se convirtieron en domingos por la tarde. Pero te sacaron las ilusiones, ¿dónde?

— Fueron las ilusiones. Clarito que fueron ellas. A mí también me sacaron de la cama, me tiraron de los pelos, me dijeron “hijito, vamos a Lima”, y abandoné mi pueblo para ver la capital, y aún recuerdo el día feliz de mi partida cuando al romper el alba de mi tierra me alejé... (p. 66).

#### **II.4. La cultura de la góndola y del camión interprovincial representada en *Sarita Colonia viene volando***

Carlos Franco (2014) nos dice que antes de la migración de la década de 1950 las estructuras sociales eran más rígidas porque la población permanecía afincada en su respectivo territorio, no había mucha movilidad, daba la sensación de un inmovilismo geográfico, de servidumbre al suelo natal. Por ello, no es casual que la narrativa literaria de los indigenistas y las crónicas periodísticas de la época incluyeran frecuentes referencias a la “vastedad del horizonte”, la “lejanía de las distancias”, la “soledad de los caminos”, la “imponente majestad de las montañas”, el “aislamiento de los caseríos”, el “desconocido universo de nuestra selva”. A través de expresiones de gusto discutible como las citadas frases se expresaba una suerte de panteísmo estupefacto, de hipnótica fascinación por los abismos y las alturas, una secreta reverencia por un territorio exterior e incontrolable, un animismo tan inconsciente como profundo, sentencia Franco.

Para el mencionado investigador, la migración, aunque no solo ella, contribuyó a cancelar esa relación. Al producir una vasta mutación de los desplazamientos y emplazamientos de los peruanos, ella modificó, en rigor, la percepción del territorio. Las multitudes que se lanzaron a los caminos no solo contribuyeron la cultura de la “góndola” y el “camión interprovincial”. Ellas inauguraron las experiencias modernas del “partir” y del “llegar”, transformaron lo “lejano” en “cercano” y lo “desconocido” en “conocido”.

En *Sarita Colonia viene volando* se representa la cultura de la góndola y del camión interprovincial a través del viaje que realiza don Amadeo Colonia con toda su familia desde Huaraz a la capital. La novela muestra las fases del recorrido que solía realizar el provinciano. Primero se desplazaba con ayuda de sus mulas, que le servían para transportar sus bienes materiales. Don Amadeo, luego de caminar por muchos lugares llegó a Pariacoto, es en este lugar que se despidió de sus mulas. El relato nos cuenta que muchos creen que fue en esta despedida que Sarita Colonia habló con las mulas, y estas le profetizaron que no volvería nunca más durante su vida, que lo haría muchos años después cuando fuera una santa. Lo que vaticinan las mulas a la protagonista es lo que solía ocurrir casi siempre con todas las personas que migraban a Lima: nunca más volvían. Leamos.

En Pariacoto fue donde abordaron el pequeño camión, y allí fue también, donde se despidieron de las mulas. En esto, todos están de acuerdo, y también en que don Amadeo Colonia mientras se despedía les recomendaba llorando: “Cúdense, mulitas, y no vuelvan a traer una familia de esas que se van de su tierra. Además, ustedes ya están viejas, no resistirán tanta carga de recuerdos”. Para otros cantantes, fue Sarita quien habló con las mulas antes de que estas pasaran al nuevo propietario, y añaden que las mulas le dijeron: “No volverás, Sarita, por estos andurriales. Por lo menos, no volverás durante esta vida. Quizás lo hagas cuando ya seas santa y, de puro novelera, se te ocurra recorrer otra vez tus pisadas” (p. 102).

Después de la despedida con sus mulas, la familia Colonia aborda el camión, que también les profetiza que no volverán nunca más a su tierra querida, a contemplar su hermosa naturaleza, por ejemplo, el río Santa, que también les gritaba en el momento que estaban viajando en el camión que no iban a volver nunca más. El destino que le profetiza el camión y el río Santa a la familia

huaracina es lo que solía ocurrir con los provincianos que dejaban su tierra: estando en Lima iban a extrañar el paisaje natural de sus lugares, condenados al recuerdo nostálgico; pues en la gran ciudad no hay nada parecido, solo existe un bosque de cemento, bulla, caos, prisa en el vivir cotidiano, maldad, discriminación. Leamos.

“No volverán, no volverán, no volverán”, cantaba el camión que los conducía luego de Yaután a Casma. “No volverán”, cantaban sus ruedas, su carrocería maltrecha, sus vidrios rotos. “No volverán”, cantaba el ayudante, y pensaba el chofer que no volverían los Colonia a ver su tierra ni a escuchar las piedras del río Santa que volcándose decían a gritos: “No volverán, no volverán”. Hasta el corazón del camión lo estaba gritando (p. 102).

La novela muestra también la otra forma del desplazamiento del migrante, la góndola. El camión llevó a la familia Colonia de Pariacoto a Casma. En este lugar abordaron el vapor “Santa”. El relato nos cuenta que viajaban muchos provincianos. Los bienes de la familia consistían en una maleta de cuero, una mesa de mármol y un catre de bronce. En otras palabras, se trataba de una familia pobre, como todos los demás que viajaban junto con ellos, y que también viajaban con una enorme ilusión de progresar en la capital. Leamos.

Los Colonia habían empaquetado sus cosas en Casma. Allí habían abordado el vapor “Santa”, y ahora viajaban revueltos entre vacas y loros, junto a viajeros provincianos y marineros lenguaraces entre grandes bultos y muchas sillas. En el fardo de la familia, se amontonaban viejos retratos de forma oval con un catre de bronce, una petaca de cuero y hasta una mesa de mármol. No había lugar allí para guardar una tristeza. Por lo menos, no lo parecía. Quizás don Amadeo había dejado la pena metida dentro de un pozo (p. 107).

En el viaje realizado por la familia Colonia percibimos el rompimiento del inmovilismo geográfico, con mucha pena desde luego por abandonar su lugar de origen donde fueron muy felices. Y con este desapego de su terruño, ellos sin ser conscientes, inauguraron las experiencias modernas del “partir” y del “llegar”, transformando lo “lejano” en “cercano” y lo “desconocido” en “conocido”. La migración que realizó don Amadeo Colonia fue un recorrido por los espacios geográficos de la sierra de Huaraz, y a la vez nos hace saber sus mitos propios de cada lugar, su cultura, su forma de celebrar sus fiestas religiosas, en donde en algunas de ellas se percibe la unión de la cultura europea con la andina. Por ejemplo, cuando la familia Colonia, antes de embarcarse en el camión, permaneció en Yaután una semana, coincidiendo con la fiesta de San Arturo, rey del mundo. La causa fue que don Amadeo Colonia tenía un compadre espiritual en este lugar, don Demóstenes Díaz, que les invitó a quedarse. El relato nos dice que la población tenía por costumbre religiosa quemar en la noche de la fiesta de San Arturo un muñeco relleno de hojas de coca. Este acto lo realizaban las personas, y cerraba con la participación del cura, quien ordenaba al muñeco que bendijera a sus devotos. Esa noche el muñeco no solo bendijo al pueblo, sino también a la familia Colonia. En esta celebración es evidente la fusión de culturas. La hoja de coca, el cañazo, la alegría desbordada de las personas en un acto religioso, son propios de la cultura andina. Por el otro lado, el santo, la participación del cura, son elementos de la cultura occidental. Leamos.

Al principio, lo acostaron, venerable, sobre un lecho blanco, le salpicaron cañazo bendito. Bendito. Y primero fue doña Blanca Mayólica quien le abrió

cariñosamente las entrañas, y después José León Montano, y por fin el cura Efraín Abanto (el que un tiempo más tarde vendería su alma al Diablo).

Y ya despanzurrado el muñeco, el cura le ordenó: “Alza tu brazo, carajo, álzalo pronto y bendice a tus devotos”.

Y es cierto también que el muñeco santo bendijo a sus devotos, sobre todo a los foráneos.

A la familia Colonia le dio una bendición especial: se quedó con la mano derecha suspendida sobre ellos (p. 104).

## **II.5. El progreso del migrante**

Para Antonio Cornejo Polar (2014), no hay duda que la migración del campo a la ciudad es el hecho de más incisiva y abarcadora trascendencia en la historia moderna del área andina. Países que hace no muchas décadas eran masivamente campesinos, hoy tienen una población urbana mayoritaria y en constante crecimiento. El crítico literario, al igual que Carlos Franco, nos dice que naturalmente el crecimiento de las ciudades tiene varias razones y múltiples correlaciones, pero ninguna tan decisiva como la migración rural. Esto trajo como consecuencia, para nosotros sigue y seguirá teniendo, la transformación drástica del carácter mismo de la nación.

Antonio Cornejo Polar nos dice que el migrante inunda las calles de Lima y las convierte en calles-mercados, se percibe su condición de plebeyo. Nuevamente aquí hay otro vaso comunicante con Carlos Franco, pues este también afirma que el provinciano vino a constituir la plebe urbana. No obstante, el investigador literario plantea que si bien es cierto no se cumplió la utopía arguediana (simbolizada en la ciudad feliz) la gran ola migrante logró metas

fundamentales y transformó radicalmente el orden de una ciudad que nunca más repetirá (salvo en parodias desintencionadas) su hechiza heráldica virreinal. Por ello, enfatiza que es importante evitar la perspectiva que hace del migrante un subalterno sin remedio, siempre frustrado, repelido y humillado, inmerso en un mundo hostil que no comprende ni lo comprende, y de su discurso no más que un largo lamento del desarraigo; pero igualmente es importante, subraya, no caer en estereotipos puramente celebratorios. Aunque él reconoce que también hay migrantes instalados en el nicho de la pobreza absoluta, desde donde opera la nostalgia sin remedio, la conversión del pasado en utópico paraíso perdido o el deseo de un retorno tal vez imposible. Para Antonio Cornejo Polar, la añoranza del provinciano por su tierra siempre estará presente, sea que haya triunfado o fracasado: triunfo y nostalgia no son términos contradictorios en el discurso del migrante, sentencia.

En *Sarita Colonia viene volando* se muestra ambos tipos de migrantes: los que lograron obtener relativo éxito y los que perecieron en la gran ciudad. Por ejemplo, con respecto a los que lograron triunfar podemos citar varios personajes importantes de la historia. El primero de ellos, Hipólito Colonia. Logró ser un profesional, fue profesor, y tener su casa propia. Cuando el narrador oficial lo entrevistó para obtener datos de su hermana Sarita, específicamente de su vida cuando ya residían en el Callao, él ya era un docente jubilado. Es decir, gozaba de una pensión proporcionada por el Estado. En otras palabras, su existencia no pasó tan desapercibida como otros provincianos que no lograron nada en la



capital, todo lo contrario: se empobrecieron más de lo que ya eran en su tierra. Leamos.

— Usted, yo y todos nosotros estamos obligados a morir, y a esperar que pasen por lo menos doscientos años antes que canonicen a Sarita. Obligados a morir, ¿entiende? Sobre todo, nosotros. Puede ser que usted no muera, pero nosotros debemos dormir doscientos años y comenzar a despertar cuando mi hermana Sarita esté a punto de ser declarada santa.

Profesor retirado, Hipólito Colonia me atiende con gentileza cuando le digo que estoy buscando datos para escribir un libro acerca de su hermana. Pero no sé si lo escucho, o si estoy oyendo una voz salida del aire (p. 113).

La historia de Sarita Colonia, que se relata en la novela es contada básicamente por dos cantantes folclóricos rivales: Juan Burro y el Embajador de Quiquijana, quienes aseguran poseer la verdad de la historia de la señorita ancashina. Estos dos artistas son provincianos que lograron tener éxito en la Ciudad de los Reyes. Gozan de popularidad en la gran metrópoli. Son aplaudidos cada vez que se presentan en el Coliseo Nacional. Su fama no solo se restringe a Lima, sino que también llega a las provincias. Prueba de ello son las giras nacionales constantes que realizan. Leamos un fragmento en donde son ovacionados por su público.

Pero justamente, en esos momentos, mientras avanza el carro de Dios por los cielos, en el Coliseo Nacional, el público no puede contenerse y aplaude de pie. Exige muchas veces que los juglares salgan juntos al escenario, y por fin demanda que se tomen de la mano. Los dos hombres cumplen con la orden, y tomados de la mano se inclinan ante el aplauso multitudinario. Pero no le basta eso a la gente y silba exigiendo que salgan al estrado otra vez y que se abracen. Al lado de los grandes artistas, el presentador de la función no puede contener una lágrima al ver cómo el arte ha terminado por juntar a los rivales (p. 82).

Finalmente, podríamos citar al propio don Amadeo Colonia que logró tener éxito, aunque con la salvedad que su triunfo no lo logró en Lima, sino en Huánuco y en otras ciudades importantes del país. Pero lo importante es que sí llegó a tener éxito, dejó de ser un subalterno. Esto sabemos porque Hipólito Colonia le cuenta al narrador oficial que unos meses más tarde, después del fallecimiento de su hermana, su padre regresó a la capital, luego de muchos años de ausencia. Regresó contento de su dilatado viaje para compartir su triunfo con los suyos, pero se dio con la desagradable sorpresa que su esposa y su hija habían fallecido. El relato nos cuenta que él ya no era la misma persona de antes, su habla, su conducta habían mejorado, era ya todo un hombre de negocios. Esto quedó demostrado cuando se entrevistó con el chofer que había conducido el cadáver de su hija al cementerio. Leamos.

El señor Colonia le preguntó por el lugar exacto donde había dejado a una niña probablemente muerta en diciembre del cuarenta, pero lo único que logró sacar en claro fue la reflexión de que la naturaleza se renueva muriendo y volviendo a morir de tal forma que cada ser viene al mundo con su propia muerte. El señor Colonia, que ya era próspero y que había aprendido a hablar de negocios, volvió a la carga halagando al chofer por su buen gusto al elegir el color más apropiado en la toalla que abrigaba su cuello durante esos días del invierno (p. 280).

La otra cara de la moneda fue Sarita Colonia. Ella todo el tiempo que vivió en Lima fue pobre, tan solamente se dedicó a sobrevivir. Vivió sola en los barracones del Callao. Cuando se enfermó de gravedad sus vecinos la llevaron en una carretilla hasta la avenida donde debían tomar el ómnibus. Cuando falleció no hubo velorio, nadie lloró. Su cuerpo fue a parar a una fosa común, donde van a

parar todos los pobres que no son nadie en la sociedad. Esto explica el porqué de la identificación de los pobres con ella. Leamos.

Los brazos cruzados, las manos apretadas, leve el alma terminándose de escapar: toda ella, cuerpo, alma y cal viva bajó a ese rincón para esperar, junto a esa multitud de pobres cristianos, la resurrección de la carne, el perdón de los pecados, la vida perdurable y la promesa de vivir por los siglos de los siglos a la vera de Dios. Día tras día y semana tras semana, otros cuerpos fueron bajando, y como todos los cuerpos de los hombres son siempre el mismo cuerpo, iguales rodaron hasta el fondo de la fosa común: cuerpos tímidos, ojos cerrados, manos juntas, almas asustadas. Bajaron a poblar aquel mismo costado de la tierra, la misma fosa común donde probablemente el cuerpo de Sarita no termina de acostumbrarse ante la congregación de pobres que reúne la muerte. Seguro por eso ha despertado, y mientras obra sus prodigios, su mirada curiosa no tiene cuándo encontrar el lugar donde se halla su cuerpo (pp. 292-293).

Carlos Franco (2014) tiene la misma postura que Antonio Cornejo Polar (2014), desde luego con argumentos diferentes, pero la idea es la misma: el provinciano sí triunfó en Lima. Carlos Franco evalúa este triunfo en términos macro, institucionales. Él analiza la realidad de los migrantes de la década de 1950 y la contrasta con la década del noventa. En esta comparación, ellos avanzaron desde la exclusión y marginalidad hasta las fronteras de la inclusión y la integración. Aunque afirma que la institucionalidad que ellos crearon, guarda una relación ambigua con la institucionalidad modernizadora generada por las clases altas y medias de las ciudades. Y es ambigua, asevera, porque esta institucionalidad comparada con la de las clases alta y media, esta es, por donde se la mire, simultáneamente adaptativa y cuestionadora, funcional y contestaría. Para Carlos Franco, los migrantes no invadieron ni ocuparon las ciudades, las ensancharon, porque se dieron cuenta que no podían internarse en ellas. Lo

mismo sucedió con la economía. Ellos no “tomaron” las empresas modernas ni lograron empleo en ellas. Ensacharon la economía creando empresas en sus fronteras. De idéntico modo, ellos no encontraron lugar en los gremios empresariales y profesionales. Encontraron límites para su inclusión en el movimiento sindical, se organizaron más allá de la institucionalidad moderna, ensachándola. Tampoco se apoderaron de los productos y formas culturales de la modernización, sino que crearon las suyas. Finalmente, se autoconstituyeron como cholos más acá o más allá de la cultura criolla o de la importada por las clases altas y medias. Pero todos estos logros, nos dice el citado estudioso, conviene esclarecer su sentido. Es decir, ellos crearon sus espacios y organizaciones, pero no lo hicieron a contracorriente o contestando los espacios y organizaciones de la modernización, sino vinculándose a estos y extendiéndolos.

Carlos Franco, también nos dice que los provincianos crearon su estrategia cultural. Para ello formaron los clubes de caserío, distrito, provincia, departamento y región. Esto servía para los nuevos migrantes que venían a la capital para su adaptación y confrontación con el mundo criollo, urbano y productivo, y para su posterior construcción de su nueva identidad cultural. José Matos Mar, también argumenta de forma parecida. Nos dice las fiestas patronales andinas servían para integrar a las comunidades que nacían en cerros y arenales, o articular los talleres de productores y comerciantes en asociaciones de diverso tipo. Añade que los provincianos han logrado en cincuenta años a pulso un reconocimiento importante en la gran ciudad, han dinamizado la economía del país e irradiado su influencia a otros campos de la vida política, económica y social, no solo en la

gran Lima, sino en todo el Perú; contribuyendo con su acción a la reforma democrática del Estado. La metrópoli muestra hoy, asevera Matos Mar, la impronta pluricultural y multilingüe de sus habitantes, donde se enlazan lo andino, lo costeño y lo selvático.

## **II.6. Lima reocupada por la oralidad**

Antonio Cornejo Polar (2014) argumenta que los principales espacios públicos de Lima han sido ocupados por los “oradores populares”. Propone como ejemplo al cómico ambulante. Este personaje cuando monta su espectáculo tiene por objetivo reafirmar la identidad del provinciano, del serrano. Su manera de hacerlo es poner en ridículo al serrano acomplejado, que se asume criollo, para luego terminar elogiando a los fundadores del imperio incaico y a Túpac Amaru. Para el referido académico esta puesta en escena del cómico ambulante es su propia experiencia, que a su vez es la experiencia de muchos provincianos. Entonces, su voz viene a ser las voces múltiples de las muchas memorias que se niegan al olvido.

Debemos enfatizar que el cómico ambulante, y esto no lo dice Antonio Cornejo Polar, es una persona, por lo general, analfabeta. Pero esta limitación no le impide acceder a la cultura letrada del criollo, mucho menos lo limita a realizar un análisis de su condición de subalterno en la gran ciudad. Ante esta situación adversa que se le plantea, toma como defensa la exacerbación de su cultura andina, apelando a un linaje extinto, del cual se siente descendiente.

*Sarita Colonia viene volando* posee un efecto de oralidad. Está constituido por los testimonios de los fieles, los cuales no pertenecen a la cultura criolla. De

allí que se sientan representados, identificados con la protagonista. La novela es una reivindicación de la cultura andina, expone cómo han creado los pobres su propia santa, su propia manera de adorarla. José Matos Mar (2004) nos dice que el culto a Sarita Colonia es informal, no ortodoxo, que provee de esperanza a los migrantes andinos y les permite enlazarse con los grupos criollos de puertos y barrios populares. La historia, como ya se mencionó líneas arriba, tiene a dos personajes principales que se encargan de contar la historia de Sarita Colonia. Nos referimos a los cantantes folclóricos Juan Burro y al Embajador de Quiquijana. Estos dos artistas son el símbolo de la oralidad en la capital, que se han apropiado de un espacio público importante, como lo es el Coliseo Nacional. En este espacio convocan a una multitud de migrantes, los cuales salen revitalizados después de escuchar un huayno, interrelacionarse entre ellos, etc. Sirven como modelos de superación a sus paisanos. Afirmamos que son símbolos de la oralidad, porque ellos jamás fueron a la escuela. El narrador oficial nos informa que el Embajador de Quiquijana probablemente escribe, pero que no lee, porque aprendió de oído. El mismo artista declara que todo lo que sabe le fue enseñado de memoria por un venerable sacerdote, pero que no tuvo tiempo de alfabetizarlo. Por su parte, Juan Burro es completamente iletrado. Por eso, el gran asombro del narrador oficial, que, siendo ambos analfabetos, cómo llegaron a ellos las formas perfectas del soneto, la dolorida canción petrarquista y la irremediable lira del Siglo de Oro.

Juan Burro y el Embajador de Quiquijana toman estos conocimientos de la cultura letrada, pero no para repetirlo mecánicamente, sino que lo utilizan como instrumento para transmitir el sentimiento andino en la capital. Esto trae como

consecuencia la reafirmación de la identidad provinciana. En la novela constantemente el narrador oficial repite que la historia de Sarita es cantada por estos artistas en forma de rimas, de versos, y que lo hacen extremadamente muy bien. Él los llama los juglares del pueblo. Leamos.

Hasta aquí no hemos dicho nada. Todo lo que hemos escuchado hasta ahora sobre Sarita Colonia, su vida y sus caminos carece de verdad, de prueba y de existencia. Lo peor es que en cualquier momento la historia puede quedar trunca: ello ocurriría si la polémica entre el Burro y el Embajador se cortara por cualquier motivo. Bastaría incluso que uno de los dos decidiera cambiar el campo de la pelea y pasar del octosílabo romance a los moldes rigurosos del soneto, y ya ha habido conatos de aquello. Para que la historia se interrumpa sería suficiente una mínima variación del inflexible orden de las rimas. Lo más peligroso de todo esto es que no únicamente este relato y sus personajes dejarían de existir, sino que, a lo mejor, usted, yo y este mundo seríamos borrados para siempre del universo azul en el que rotan sigilosamente los planetas y las constelaciones (p. 163).

Lo realizado por Juan Burro y el Embajador de Quiquijana estarían demostrando la tesis de Antonio Cornejo Polar: el provinciano se apropia de importantes espacios públicos de la capital. Pero hay que añadir que esta oralidad de los personajes de la novela está envuelta en un realismo maravilloso, tal como queda demostrado en la cita que acabamos de mostrar. Una variación de las rimas de los artistas folclóricos traería como consecuencia la desaparición de este mundo para siempre. Para finalizar, la ocupación de Juan Burro y del Embajador de Quiquijana del Coliseo Nacional demuestra que el provinciano tiene sus estrategias propias para hacerse sentir en la capital. Pero lo más importante, la cultura criolla limeña no puede ser asumida como representante de la identidad del país.

## **CAPÍTULO III**

### **REPRESENTACIÓN DE LA SUBALTERNIDAD EN *SARITA***

#### ***COLONIA VIENE VOLANDO***

En este capítulo realizamos, en primer lugar, una breve introducción de los Estudios Subalternos, a partir de las reflexiones de Dipesh Chakrabarty. Luego, discutimos sobre la problemática de la subalternidad en base a los postulados de Jhon Beverley, los cuales son contrastados con nuestra novela. Asimismo, nos hemos planteado la interrogante, ¿qué implica hablar de subalternidad?, en este apartado también discutimos con las reflexiones de Jhon Beverley. En el cuarto tema demostramos que los personajes subalternos representados en la novela sí pueden hablar a través de una serie de estrategias. Por otro lado, en el quinto título evidenciamos que la novela realiza una crítica al sistema hegemónico. En el apartado sexto señalamos que en la novela hay una clara oposición a la ideología capitalista. En la séptima idea observamos que los Derechos Humanos de los fieles representados de Sarita Colonia son violentados diariamente por el sistema hegemónico. Finalmente, percibimos en el apartado final que los fieles de la protagonista forman una comunidad imaginada, pero heterogénea culturalmente.

#### **III.1. Breve introducción**

Dipesh Chakrabarty (2000) nos dice que el término “subalterno” y el célebre constructo de “hegemonía”, tan vital para el propósito reflexivo de los *Estudios Subalternos*, fueron usados por el teórico marxista Antonio Gramsci para aludir a todos aquellos grupos sociales carentes de poder, como también a los de rango



inferior, de allí su deuda intelectual de los *Estudios Subalternos* con el académico italiano. No obstante, asevera Chakrabarty, son los historiadores indios quienes van a articular un discurso de protesta contra el saber académico inglés, específicamente con la forma de escribir la Historia. Es, en ese sentido, que se plantearon la interrogante que les permitió distanciarse radicalmente de la tradición historiográfica marxista inglesa. Este proyecto tuvo su inicio en el año de 1982, con la aparición de *Estudios Subalternos: escritos sobre la Historia y Sociedad india*. Esta serie tuvo como objetivo participar activamente en los debates vinculados directamente con la construcción de la historia moderna de la India. La fuente de inspiración de este proyecto fue el historiador indio Renajit Guha, que por entonces enseñaba en la universidad de Sussex.

El citado investigador añade que Renajit Guha y ocho investigadores, radicados en la India, Reino Unido y Australia, formaron el grupo editorial de *Estudios Subalternos* hasta 1988, fecha en la que Renajit Guha se retiró del equipo. Actualmente, enfatiza Chakrabarty, el alcance intelectual de *Estudios Subalternos* tiene un alcance mundial, y por supuesto, también, ha sobrepasado la disciplina de la Historia. Los teóricos postcoloniales de diversas bases disciplinarias han tomado interés en la serie. Por ejemplo, muchas discusiones están relacionadas con los modos en que los contribuidores de *Estudios Subalternos* han participado en las críticas contemporáneas a la disciplina de la historia y al nacionalismo, por un lado, y de la relación del Orientalismo y Eurocentrismo en la construcción del conocimiento de las ciencias sociales, por otro.

Finalmente, Dipesh Chackrabarty nos dice que los *Estudios Subalternos* no se quedaron en la India, sino que también fue establecido un *Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos* en Norte América en 1992, donde destacan Beverley, Oviedo y Arona. Pero también es justo mencionar, nos dice el académico, a Walter Mignolo, quien es un gran analista de los *Estudios Subalternos*.

### **III.2. Problemática de la subalternidad**

Jhon Beverley, en su libro *Subalternidad y representación (debates en teoría cultural)* (2004a), nos dice que la subalternidad fue un proyecto político de América Latina, que tuvo como objetivo hacer frente a la hegemonía norteamericana. Esta división de América Latina frente a la anglosajona se evidencia más a partir del 2001. Beverley toma como referencia el 11 de setiembre de 1973, para él, es una fecha que marcó el inicio de un largo período de restauración conservadora en América (incluyendo Estados Unidos). Sin embargo, para el crítico, tiene la impresión de que América Latina entra en un nuevo período con el 11 de setiembre de 2001. La señal de esto es el rechazo unánime de la invasión contra Irak entre la población y la mayoría de los gobiernos latinoamericanos. Él declara: “Si la tónica del período anterior era la integración de América Latina con los Estados Unidos bajo el signo neoliberal, la tónica del nuevo período se va a definir, como he sugerido arriba, por un enfrentamiento creciente de América Latina a la hegemonía norteamericana, en varios niveles: cultural, económico e, inevitablemente, militar” (Beverley, 2004a, p. 13).

La subalternidad interroga los conceptos de nación, identidad, civilización y de la cultura misma. Estos conceptos son precisamente los que cuestiona la novela *Sarita Colonia viene volando*, porque se percibe en la historia que no todos los “ciudadanos” están “incluidos” en la nación. Hay una clara división: los de arriba (ciudadanos de primera clase) y los de abajo (ciudadanos de segunda y tercera clase). Con respecto a la identidad de los subalternos se pretende homogenizarla, esto traería como consecuencia la invisibilidad de las culturas y la implantación de la identidad hegemónica. Con el concepto “civilización” es evidente que los grupos de poder van a salir ganando, porque ellos se atribuyen que sí tienen civilización; en cambio, los marginados no la tienen. La clase dominante para implantar su “civilización” se vale de la escuela, la religión oficial e incluso la propia familia.

Los cuatro conceptos en la novela se ilustran mediante la fe. Sarita Colonia es asumida como santa solo por los grupos subalternizados, el grupo hegemónico no la tiene por tal. Esto deja en claro que los fieles de Sarita Colonia buscan una santa que se les parezca a ellos: pobre, provinciana y discriminada. Ellos se sienten identificados con ella, no con los santos oficiales de la Iglesia. Es decir, por aquellos santos de la “gente civilizada”. Esto se percibe en los milagros que le piden los fieles a la señorita ancashina, los cuales no son nada extraordinarios: trabajo y salud.

Los fieles de la protagonista de la historia no creen en los milagros de los santos tradicionales. No les asombra que alguien vuele, converse con el Diablo o atraviese paredes. Tampoco son importantes para ellos la gloria y el infierno,

porque si existen ocurren después de la muerte. Ellos están convencidos que las hogueras feroces del infierno reservadas para los pecadores deben ser por lo menos un poco más tibias que los suelos de Lima. Otros insisten en que tal vez comenzarán a pensar en el tiempo perpetuo de allá arriba cuando aquí abajo se hayan acabado para siempre el frío, la miseria, la enfermedad y el olvido de Dios. Esto pone en evidencia que a los fieles de Sarita ya no les asombra nada. Es decir, nada puede sorprenderlos más que su triste realidad en la que viven: miseria, hambre, abandono, etc. No hay nada más sorprendente que sobrevivir en esta sociedad excluyente. Desde esta perspectiva, *Sarita Colonia viene volando* critica el orden establecido, el cual no beneficia a las grandes masas. Es tan dura la vida para los personajes descritos en la novela, que llegan a afirmar que el infierno es mucho mejor que la realidad de la capital.

En el siglo XIX las nuevas repúblicas marginaron amplios sectores de sus pueblos y culturas. Esto es, en parte, hacia la recuperación y valoración de esos pueblos y culturas, tanto en el pasado como en el presente, donde se orientan los estudios subalternos, afirma Beverley. Nuestro objeto de estudio precisamente es lo que trata, a saber, visibilizar las otras culturas, que no solo existe la cultura oficial. Que los pueblos no son iguales y que no se sienten representados por la cultura oficial: cada pueblo es un mundo. Por ejemplo, en la novela se relatan muchos mitos de la cultura andina, lo que viene a constituir su esencia. Don Amadeo Colonia cuando vino con su familia de su amado Huaraz a la capital se encontró en el camino y entabló conversación con un arriero que ya estaba muerto, esto es muy común en la sierra, en cambio para la cultura occidental no lo

es. Don Amadeo Colonia, también, se encontró en su camino a la capital con unos pescadores que tiraban sus anzuelos hacia el fondo de un lago seco. Asimismo, se encontró con unas mujeres que vivían en el centro de los árboles. Cuando llegó a la cumbre de Callán, que está en lo más alto de la Cordillera Negra, le ordenó a su familia que se tomasen de la mano para no caerse entre las breñas, y sobre todo para que no tropezaran con alguna cabeza voladora que abundaban en esas alturas, las cuales eran de los ambiciosos que se llenaron la cabeza y el alma con la avaricia de llegar a las minas de oro de Muqui. La novela, de igual manera, nos relata un mito de fundación andino. Desde esta perspectiva el mundo como lo conocemos hoy (la naturaleza, incluido el ser humano) es por la consecuencia del enojo del cerro Lliucan, quien perdió una apuesta contra el cerro Chaparrí. Nos cuenta que su prodigioso aliento colmó de nubes el cielo, sus ojos de fuego dispararon centellas y su voz estruendosa provocó la primera tempestad en la historia del mundo. La lluvia implacable, que entonces cayó, fecundó la tierra e hizo nacer de ella a los hombres y los árboles. Por lo expuesto, podemos afirmar que cada cultura tiene sus mitos, su propia manera de explicar el origen del mundo, muy distinto de la cultura oficial.

En *Sarita Colonia viene volando* vamos a demostrar que sí hay subalternidad. Sin embargo, es preciso aclarar dos términos: subalterno y subalternizado. El primero es cuando un sujeto se asume de esa manera, el segundo es cuando a una persona le dan esa categoría. En nuestra novela en estudio se aplican los dos términos. Los fieles se asumen sujetos subalternos. Ellos afirman que cuando la persona es pobre, su existencia pasa desapercibida

para la sociedad, tan solo reparan en su existencia el día que lo están enterrando. De esto se concluye que el ser pobre es tener el rótulo de subalterno, ya que se carece de poder económico, tanpreciado en la sociedad burguesa. Por otro lado, los devotos son asumidos subalternizados por el grupo del poder hegemónico. El narrador oficial dice textualmente que son seres invisibles para la sociedad capitalista. Son artesanos, obreros, vendedores de baratijas y de loterías, limpiadores de carro, llenadores de micros, servidoras domésticas, estudiantes de secretariado y de corte y confección, mariposas nocturnas, hombres, mujeres y hasta niños desocupados.

La misma Sarita Colonia es asumida como una santa subalterna por sus fieles. Esto se demuestra en la novela a través de los milagros que le piden, porque ella es igual a ellos: pobre, provinciana y marginada. Por otro lado, también es asumida como una santa subalternizada por la Iglesia, pues esta no la reconoce como tal.

Jhon Beverley nos dice que los estudios subalternos tratan sobre el poder, quién lo tiene y quién no, quién lo está ganando y quién lo está perdiendo. El poder está relacionado con la representación. En nuestro objeto de estudio se percibe claramente quienes tienen el poder (la burguesía, la clase dominante) y quienes no lo tienen (devotos de Sarita Colonia). Asimismo, Beverley, tomando como base el razonamiento de Spivak, nos dice que si el subalterno pudiera interpelar dejaría de ser un sujeto subalterno. Este razonamiento aplicado a nuestra novela sería lo siguiente: si los fieles de Sarita Colonia pudieran interpelar directamente al grupo hegemónico, entonces dejarían de ser sujetos subalternos.

Para nosotros esto sí sucede, ellos sí hacen sentir su voz de manera directa, a través de Sarita Colonia. Desde luego, no todos los subalternos dejan de serlo, pero sí hay muchos que mudan de estado. Es imposible que exista en el mundo la igualdad social y económica total, lamentablemente en el mundo siempre va existir el orden binario: poderosos versus subalternos.

Otra idea que se desprende de la lectura de Beverley, parafraseando a Spivak, el subalterno es subalterno en parte porque no puede ser representado adecuadamente por el saber académico. Tengamos presente que el saber académico produce activamente subalternidad. La novela *Sarita Colonia viene volando* está construida en base a testimonios recogidos por el narrador oficial, el cual pertenece al mundo académico. Desde luego, no puede representar adecuadamente a los subalternos, que vienen a ser los fieles de la protagonista. Sin embargo, los ha puesto en evidencia. Los devotos, si bien es cierto no han sido representados adecuadamente; no obstante, sí han hecho sentir su voz. Recordemos que los subalternos tienen estrategias: ellos se dejan “utilizar” porque también están buscando algo del lado hegemónico. Tal como lo hizo Rigoberta Menchú, quien fue utilizada, pero obtuvo beneficios para su cultura. En nuestro caso particular, los fieles de Sarita Colonia han sido utilizados por el intelectual, pero obtuvieron notoriedad en el ámbito cultural hegemónico. Es decir, el culto de Sarita Colonia ha ingresado a la cultura hegemónica a través de un texto ficcional producido por académico, y desde allí poco a poco van adquiriendo voz propia.

La representación, tal como lo sostiene Spivak, no es solo un problema de “hablar sobre”, sino también de “hablar por”. En nuestra novela, Eduardo González

Viaña ha hablado sobre el culto de una santa subalterna y a tratado de darles voz a sus fieles-personajes, pero lamentablemente esa voz al momento de ser mediada por el narrador oficial se pierde gran parte. Entonces, llegamos a la conclusión que el sujeto subalterno solo tendrá realmente voz propia cuando él mismo articule su discurso. No obstante, en la novela la voz del sujeto subalterno se deja escuchar parcialmente. Por tanto, podemos decir que el sujeto subalterno (discípulos de Sarita Colonia) han logrado parte de su objetivo: dejar sentir su voz en el grupo hegemónico.

Antonio Gramsci entendía al subalterno como una categoría político-cultural, tal como lo asevera Beverley. Nosotros estamos de acuerdo porque hablar de subalternidad es ingresar a la cultura no oficial, este acto es político-cultural. Lo realizado por Eduardo González Viaña en *Sarita Colonia viene volando* es un acto de ingresar a una cultura no oficial y el pretender darle voz a sus protagonistas es un acto político.

Es necesario, también, hablar como “miran” los subalternos al “otro” hegemónico. En la novela los fieles de Sarita Colonia saben o mejor dicho son conscientes que son sujetos subalternizados por el Estado y la sociedad burguesa. Ellos no creen en el discurso oficial. Es por ello que recurren a una santa que se les parece a ellos, con la esperanza que quizá el poder sobrenatural cambie su realidad. La novela lo ejemplifica espléndidamente cuando dice que a Sarita Colonia no se la puede oficializar como santa porque es pequeña y no se la vería si la pusiéramos en un altar, por ello quizás se quede así como vino al mundo, si deberás existió. Y si fue así nació para ser nadie, para ser como todos



los pobres. Nació para ser nada, como terminan por ser todos los pobres en una sociedad capitalista.

Jhon Beverley nos dice que los estudios subalternos cuestionan los conceptos de nación, estado y pueblo. En la novela se percibe claramente que los estudios subalternos están poniendo en evidencia que no existe homogeneidad social, económica, cultural e incluso religiosa.

### **III.3. ¿Qué implica hablar de subalternidad?**

Jhon Beverley (2004) expone acertadamente que la modernidad fue el objetivo a alcanzar tanto por el socialismo, como por el capitalismo. La polémica, la pugna residía cuál de estos dos proyectos ideológicos era el más sofisticado, el más idóneo para alcanzar la modernidad política, económica, científico-tecnológica y cultural. Y un punto interesante es que estos dos sistemas, con todos sus argumentos, van a estar latentes en el proyecto burgués; lo cual implicaría que la burguesía tuvo que decidir, desde luego de acuerdo a sus intereses.

El proyecto, sabido por todos, ganador fue el capitalismo, es decir, su argumento: la fuerza del mercado libre y la privatización como vehículos para alcanzar la modernidad y el desarrollo económico convenció. La burguesía, obviamente, se decidió por el capitalismo, y es que estaba más acorde a sus intereses: el respeto a la propiedad privada y el libre mercado.

La modernidad se va a convertir en un indicador para medir qué países son desarrollados y quiénes no, el citado autor lo explica de la siguiente manera: “Si la teoría de la dependencia fue esencialmente una explicación del retraso (o “su

bdesarrollo”) de los países de la periferia capitalista con respecto a una modernidad económica, política, cultural, científica, supuestamente lograda, del centro” (Beverley, 2004, p. 33). Queda claro que en esta medición por el indicador de la modernidad salieron ganando los países cunas del capitalismo. La consecuencia de ello es la desigualdad. Es en este contexto que surgen los *Estudios Subalternos*, por ende, a estos estudios se les debe estudiar y entender bajo la lógica del capitalismo.

Los *Estudios Subalternos* no son ingenuos, se van a dar cuenta que no somos iguales u homogéneos como pretenden hacernos creer la hegemonía, el Estado con sus discursos en donde ocultan la diferencia. En este punto es oportuno citar a Žižek (1992), quien nos dice que la ideología sirve para ocultar la verdad de las cosas, la ideología distorsiona la realidad, pero cuando nos damos cuenta de este juego quiere decir que la ideología no se apoderado totalmente de nosotros. Una ideología se adueña de nuestras mentes, de nuestra manera de comprender e interpretar el mundo cuando no experimentamos absolutamente nada de oposición entre ella y la realidad. Es por eso que los Estudios Subalternos interrogan, cuestionan al Estado, al capitalismo: imperialista y global. Beverley nos dice que lo subalterno es precisamente lo que interrumpe o desorganiza la narrativa paradigmática moderna de la transición del feudalismo al capitalismo, y de las etapas sucesivas del capitalismo (mercantil, competitivo, imperialista, global), vistas como las condiciones materiales para la aparición y maduración tanto del Estado-Nación como de la Sociedad Civil.

Queda demostrado entonces que lo subalterno no se siente identificado con el discurso oficial, pues este lo margina, lo invisibiliza, lo vuelve un ciudadano de segunda clase. Con respecto a esto Beverley dice: “Por lo tanto, lo subalterno marca un sujeto que no es totalizable ni como el ‘pueblo’ en el sentido homogeneizante que este ha tenido en el discurso de la nación, ni tampoco como el ‘ciudadano’ de la racionalidad comunicativa de Habermas” (Beverley, 2004, p. 50)

Por otro lado, la élite — y también los intelectuales — tiene miedo del sujeto subalterno, pues peligra su hegemonía. Y tienen razones de peso para temer, porque el subalterno es un ser pensante, aunque el sistema se encargue de negarlo. Por tanto, se da cuenta que la cultura del grupo hegemónico es una cultura más, que su racionalidad no es una racionalidad universal. El subalterno se da cuenta en donde están los núcleos ideológicos, encargados de naturalizar el poder hegemónico. Estos núcleos, en palabras de Louis Althusser (2003), son los Aparatos Ideológicos del Estado, que vienen a constituir la escuela, la religión, la política, la cultura oficial, los medios de información. De esto se desprende, tal como lo manifiesta Beverley, que el subalterno no está representado en el poder hegemónico, y consciente de ello busca terminar su opresión, esta es la razón por lo que los dominantes le tienen miedo. Beverley lo explica de la siguiente manera:

Desde esta perspectiva, la hegemonía como tal podría ser vista como una especie de pantalla en la que las clases/grupos dominantes — y entre ellos el grupo de los intelectuales — proyectan su ansiedad de ser desplazados de su poder y privilegio relativos por un sujeto subalterno multiforme y demótico que siempre está “incompletamente” representado en y por la política (Beverley, 2004, p. 60).

Los sujetos subalternos para que dejen de ser subalternizados tendrían que volverse hegemónicos. Desde la óptica de Beverley van a tener que entrar en la cultura moderna burguesa, responsable de su estado actual. Leamos lo que dice el investigador:

Pero si, para ganar la hegemonía sobre el estado y los aparatos ideológicos, lo subalterno tiene que transformarse esencialmente en lo que actualmente es hegemónico — es decir, la moderna cultura burguesa — entonces la clase dominante continuará prevaleciendo, aun en el caso de ser derrotada políticamente (Beverley, 2004, p. 65).

De acuerdo con esta cita, los sujetos que tienen el poder no lo van a perder si los subalternos se vuelven hegemónicos. No estamos de acuerdo en este punto con Beverley, porque los subalternos no se sienten identificados con la cultura burguesa. Si llegasen a conquistar el poder puede que los sujetos poderosos no pasen a ser los nuevos subalternos, pero sí van a perder parte de su poder, y la cultura va a sufrir cambios, porque perder el control políticamente entraña que la ideología dominante va a ser trastocada por la ideología de la subalternidad. Recordemos que el acontecimiento social trastoca profundamente el orden establecido. En otras palabras, si los subalternos dejaran de serlo estaríamos frente a un nuevo orden.

Por todo lo expuesto, podemos concluir que el sistema oficial (político, económico, social, religioso y cultural) margina al subalterno y trata de ocultar esta subordinación mediante la ideología, la cual es canalizable por medio de los discursos oficiales. Sin embargo, el sujeto subalterno no es tonto, se da cuenta del juego que propone el grupo hegemónico, y le da vuelta a su discurso a través de

sus acciones en donde manifiesta que no está conforme y está dispuesto a mutar de estado, y esto es precisamente lo que el grupo de poder teme, porque el subalterno sí tiene poder para cambiar el orden establecido. Esto probaría la teoría de Foucault, quien nos dice que el poder está en todos lados, lo que él denomina microfísica del poder. “El poder está en todas partes; no es que lo englobe todo; sino que viene de todas partes” (Foucault, 1984, p. 175). Esto significa, que el orden actual está así porque los que están abajo lo permiten, son ellos los que le dan poder a los que están arriba. Es decir, si un día “todos” los subalternos abrieran los ojos y decidieran ya no más aceptar al sistema imperante, las cosas cambiarían.

#### **III.4. El subalterno sí puede hablar**

Gayatri Chakravorty Spivak (2003) en su famoso ensayo, publicado en 1985, *¿Puede hablar el subalterno?* La idea principal que defiende es la invisibilización estructural del subalterno dentro del discurso histórico capitalista. Nosotros en este punto estamos de acuerdo, porque la historia oficial capitalista está construida desde su hegemonía de poder, en otras palabras es la historia de ellos, los vencedores, y desde luego en esta narrativa el subalterno no tiene voz ni voto. Es obvio que el subalterno “habla” físicamente; no obstante, su “habla” no llega a tener estatus dialógico, es decir, el subalterno es un individuo que no tiene poder político ni económico, en consecuencia, su voz no es escuchada por el grupo de poder. Como muy bien lo manifiesta Spivak, es el vacío, la nada entre las palabras, aunque el que se trate de invisibilizarle no significa que no ocupe un lugar. Por ello, la investigadora destaca los riesgos de la labor teórica y práctica

académica que actúa, consciente o inconscientemente, en pro del sometimiento del subalterno, manteniéndolo en silencio sin darle un espacio desde donde pueda “hablar”. De esto se infiere que el intelectual no debe, ni puede hablar por el subalterno, ya que esto conlleva a seguir beneficiando la “subalternidad” y la vejación.

Nosotros no estamos de acuerdo con la tesis central de Spivak, a saber, que el sujeto subalterno no puede hablar. Desde luego, el sujeto subalterno nunca podrá “hablar” en el discurso oficial, como acabamos de señalar, su participación es nula, su imagen es construida por esta narrativa de poder, que trae como consecuencia la construcción de estereotipos. No obstante, el sujeto subalterno sí puede hablar a través del arte propio de ellos, el lenguaje del cuerpo, los sentimientos, organizaciones populares y culturales, tal como hemos demostrado en el capítulo anterior. Recordemos que Antonio Cornejo Polar (2014), Carlos Franco (2014) y José Matos Mar (2004), nos dicen que el subalterno no todo el tiempo lo es. Poco a poco se va apropiando del espacio público hegemónico y lo va haciendo suyo. Construye instituciones parecidas a las del grupo de poder, y a partir de allí compite. Todo esto deviene en la construcción de una identidad propia, ya no la construida por el grupo de poder.

Lo que estamos afirmando se percibe en la novela, los fieles de la protagonista se han construido su propia santa, que se le parece a ellos: pobre, provinciana y discriminada. Han tomado la religión católica, la misma que profesa el grupo de poder, pero le dan otro sentido a su fe desde su posición de subalternos, se han revelado contra los estatutos oficiales de la Iglesia. En donde

solo ella puede dictaminar quienes son santos y quienes no. En el desarrollo de las acciones se percibe que los devotos de Sarita Colonia no están incluidos en el sistema hegemónico, están relegados, y ellos son conscientes de su situación. Por eso, ellos no recurren a las autoridades del Gobierno, sino a su santa. A partir de sus historias de vida y milagros que le piden a ella, articulan un discurso, no solamente con palabras, sino con acciones que desenmascara al sistema imperante y su poder opresivo. En la siguiente escena que a continuación vamos a citar se evidencia esta denuncia. Es tan miserable la existencia de estas personas que llegan a afirmar que el “calor” del infierno es más cálido que la realidad de la capital. Otro punto importante a destacar en esta cita es que los fieles están más preocupados por sobrevivir, que estar pensando en la eternidad, y por supuesto tienen mucha razón; pues resultaría ilusorio preocuparse por la gloria divina cuando aquí abajo hay temas más importantes de que preocuparse: satisfacer el hambre, curar las enfermedades, buscar trabajo, en resumen, sobrevivir en este mundo controlado por el capitalismo. Es notorio el deslinde de fe con un católico burgués típico, que tiene todas las comunidades materiales. Los fieles de Sarita piden urgentemente que termine este sistema de cosas, el cual los margina, los mata en vida. En cambio el creyente burgués su pedido es más frívolo, pide la vida eterna, pero no pide que el sistema imperante se destruya, para que haya igualdad, y es lógico, ellos están conformes con el orden actual. Podemos concluir que la fe de los devotos de Sarita Colonia es más terrenal, humanitaria. Busca la igualdad entre las personas, que no haya discriminación económica y cultural. En tanto, la fe del grupo hegemónico es vana, no busca el beneficio de todos, es una fe alejada del amor al prójimo. Leamos.

En otros milagros no creen los discípulos de Sarita Colonia. O más bien no creen en el milagro. No les asombra que alguien vuele, converse con el Diablo o atraviese paredes. Ni el infierno ni la gloria son importantes para ellos, porque si existen, ocurren después de la muerte, y la gente prefiere morir para morir, y economizarse el resto. Las hogueras feroces que están reservadas para los pecadores deben ser por lo menos un poco más tibias que estos tristes suelos de Lima. Por otro lado, la promesa resulta por lo menos desdeñable para quien preferiría que todo esto se acabara de una vez por todas [...]. Y otros por fin insisten en que tal vez comenzarán a pensar en el tiempo perpetuo de allá arriba cuando aquí abajo se hayan acabado para siempre el frío, la miseria, la enfermedad, el olvido de Dios (p. 26).

La otra idea importante que desarrolla Spivak es que el intelectual no debe, ni puede hablar por el subalterno, porque trae como consecuencia el fortalecimiento de la “subalternidad” y el avasallamiento. Nosotros no compartimos esta idea, porque se está asumiendo que solo un profesional, que solo las instituciones académicas pueden hablar de la condición del subalterno, ellos por sí mismos no pueden. Es un rol bastante paternalista donde obviamente el intelectual es el padre, y el subalterno es el niño que necesita protección. Se le está quitando toda su capacidad de levantar su voz por su propia iniciativa. Se le está condenando a una inmutación de su estado, a permanecer perenne en su posición social y económica. La conclusión que se desprende de la idea de Spivak es que mientras el subalterno no tenga conocimientos académicos y no pertenezca a una institución académica: nunca podrá levantar su voz.

Por ello, nosotros nos adherimos a los postulados de Nelly Richard (1996), quien pone en evidencia que el conocimiento no es propiedad exclusiva de la Universidad, del ámbito académico, y que los intelectuales no son los únicos con



la capacidad de crear conocimiento y comprender los acontecimientos sociales. Ella afirma, que el conocimiento que se produce fuera (subalterno) de los “claustros del saber” explica mejor los procesos sociales, económicos, políticos e ideológicos.

En *Sarita Colonia viene volando*, los fieles de la protagonista saben interpretar la realidad, no necesitan que un intelectual venga a decírselos que ellos son pobres, marginados y que no le importan al Estado. Ellos son conscientes que ninguna autoridad va a venir a ayudarlos. De allí su férrea fe en Sarita Colonia, pues ella sí puede y tiene la voluntad de ayudarlos. La razón de su fe, es que ella pasó por los mismos sufrimientos de este mundo capitalista, fue marginada, su existencia pasó desapercibida. Por otro lado, la historia de Sarita Colonia ellos la han construido (no un intelectual), cada quien a su manera. Los abanderados de la “verdadera” historia son Juan Burro y el Embajador de Quiquijana, quienes no son académicos, y ni siquiera han pasado por la escuela. Ellos son los representantes de los fieles de la santa. Es a ellos que recurre el narrador oficial (intelectual) para informarse de la historia. Esto demuestra que el culto de Sarita Colonia no pasa desapercibido para la clase hegemónica, ni para la Iglesia católica. A través de ella (que no es una institución académica, ni gubernamental), la voz de los subalternos se hace sentir en la gran ciudad.

Romina Gatti (2009) nos dice que los fieles de Sarita Colonia son gente marginal, en consecuencia sin poder. Sus argumentos son que estos marginales no poseen conocimiento académico y tampoco tienen poder económico para cambiar la dicotomía: ricos versus pobres. Es en ese sentido que la novela está

dirigida hacia la gente de poder (intelectual y pudiente) y que Eduardo González Viaña no hace otra cosa que apelar a estos “poderosos” que cambien de actitud hacia estos marginales. Ella asevera que si bien es cierto que los marginales son el objeto de la ficción, buena parte de estos, por su misma marginalidad traducida en un nivel ínfimo de literacidad, no podrían leerla. Por tanto, considera que es al sujeto ajeno al fenómeno de la pobreza al que va dirigida la novela, que es causante directa de la injusta dicotomía del mundo actual, o permite que esta se mantenga. Por ello, nos dice la investigadora, el deseo del autor es incitar a la clase social dominante que cambie su forma de accionar. Es bastante ingenua la postura de Romina Gatti, pues jamás la condición del subalterno va a cambiar por voluntad del dominador, sino más bien por la propia acción del subalterno. En la novela se percibe claramente que los fieles no son ingenuos, no están de acuerdo con el orden del sistema capitalista, para nosotros el subalterno sí tiene poder, tal como acabamos de demostrar en el anterior párrafo. Es por ello que concordamos con Jhon Beverley (2004), quien afirma que el subalterno no está conforme con el discurso oficial y que la élite — y también los intelectuales — tienen miedo del sujeto subalterno, pues peligra su hegemonía.

### **III.5. Crítica al sistema hegemónico**

La subalternidad en el texto está dado por dos indicadores: económico y cultural. Los fieles son personas pobres. El milagro que solicitan a la santa no es nada extraordinario, aunque para ellos sí lo es, a saber, solicitan la ayuda de Sarita Colonia para aliviar alguna enfermedad, conseguir un puesto de trabajo, y de esta forma tener un ingreso para poder satisfacer una necesidad básica: el hambre. Es

pertinente recordar la valoración crítica que realiza Mario Suárez (1986) a la narrativa de nuestro autor. Él nos dice que Eduardo González Viaña realiza una literatura comprometida con la sociedad, con el desarrollo de la urbe. En nuestro objeto de estudio se cumple esto a cabalidad. El ojo narrativo está centrado en un sector excluido de la sociedad capitalista. Leamos la siguiente escena donde se evidencia lo que estamos afirmando.

El Cuaderno ha sido colocado sobre la tumba para que los devotos relaten los prodigios y las bondades que la santa les ha concedido [...]. Son centenares de páginas, pero no hay ni uno solo de esos milagros de antes: la gente tan solo da razón de sus escalofríos, de sus tercianas, de su falta de trabajo, de su necesidad de amor, y de cómo Sarita obró para lograr que un hombre, una mujer o una familia sobrevivieran en este mundo sin Dios (p. 158).

— No te quedes allí parada mirándome como si nunca hubieras visto a una santa, y contesta: “sin pecado concebida, santísima” — insistió Santa María Elena de los Aires.

— Es que yo no sabía que los santos tuvieran apellido — tal vez replicó la hija de los Colonia.

— En que poca agua te ahogas, hijita. Bueno, la verdad es que todavía estás muy pequeña. Los santos oficiales claro que no llevan apellido pero, como tú comprenderás, ahora hay una gran cantidad de santos a los que la Iglesia todavía no ha tenido tiempo de ponerles yeso encima, y todos tiene nombres y apellidos, y hasta libretas electorales (p. 70).

Nelly Richard (1996) demuestra que la división de “alta cultura” y “baja cultura” fue hecha por los grupos hegemónicos, con el objetivo de legitimarse como los únicos productores de una verdadera cultura, y de esta manera dominar sobre los “otros” que no tienen el poder. La investigadora plantea que la Universidad legitima el conocimiento, es decir, aquel conocimiento que no está en

la Universidad es un saber de segunda clase y hasta podría calificarse de un pseudo saber. Ella asegura que la máquina universitaria siempre ha buscado ejercer y defender su autoridad institucional marcando el límite que distingue los saberes legítimos (autorizados) de los saberes ilegítimos, recluyendo a los primeros en el marco de las especializaciones disciplinarias. De esto se desprende que en las universidades el conocimiento se academiza, se lo encasilla en disciplinas, se instrumentaliza. Por tanto, todo saber que no esté inscrito en alguna disciplina, no es un conocimiento válido. Nelly Richard está en contra de todo esto, porque es la forma de dominación de la cultura hegemónica, letrada. Para la estudiosa el “conocimiento no académico” tiene el mismo valor que el “conocimiento académico”, e incluso el saber periférico es más útil para explicarnos los procesos sociales, culturales, porque estos acontecimientos escapan a las lógicas de las disciplinas institucionalizadas. Por eso, enfatiza y exige que sea fundamental discutir la distinción jerárquica entre cultura alta y cultura popular. Se debe borrar el privilegio aristocrático de la cultura superior (letrada) y se debe legitimar la cultura “baja” como escenario de resignificaciones sociales y de transgresiones estéticas.

Otro punto importante a resaltar de los postulados de Richard es que la cultura no está quieta porque la sociedad no es inerte. El conocimiento social cambia todo: teorías, visiones, puntos de vista, en donde los saberes académicos no sirven para dar cuenta de estos sucesos.

Lo que plantea Nelly Richard es aplicable a nuestro objeto de estudio. El título de santa que ostenta la protagonista de la historia es aceptado dentro del

espacio cultural del pueblo, porque fuera de este espacio, ella pierde su valor, su título de santa. Esto significa que si se lleva el culto de la señorita de Ancash al espacio de la cultura hegemónica, no la van a venerar. Pero sí la van a reconocer como un ícono sagrado para los “otros”, lo cual ya es un relativo triunfo para la cultura oprimida, hacer notar a la hegemonía que no existe solo su cultura. Esta idea es muy interesante porque permite entender por qué Sarita Colonia es un ícono de la subalternidad. Ella es una representación colectiva, un símbolo de las aspiraciones sociales, económicas y solidarias del pueblo. Esta conexión entre el pueblo y Sarita Colonia se evidencia en algo tan tangible como es la construcción del mausoleo erigido en su memoria, cerca de la cruz que plantó don Amadeo. Fue levantado por el pueblo. Los devotos aportaron con lo que tenían, trabajaron en conjunto. Este lugar se atiborra de gente dos veces al año en multitudinarias romerías que recuerdan la fecha de su nacimiento y de su muerte. En estas conmemoraciones los menos favorecidos comparten, sin pedir nada a cambio, caramelos, panes y hasta comida. Estas peregrinaciones están descritas en la novela. En la escena que vamos a citar se percibe que los fieles se reúnen en el cementerio cada lunes, día propicio para visitar el altar de la santa. Se enfatiza que la cola es muy grande, señal que la santa es del pueblo. Leamos.

Lunes es el día de la luna y también el de los muertos. Y es por eso, además, fecha de la romería hacia el pequeño altar, en el interior del cementerio donde se venera a Sarita Colonia. Todos los lunes, centenares de devotos, provistos de flores, hacen una cola que no tiene cuándo terminar: si alguien llega a las ocho de la mañana podría acercarse al altar a eso del mediodía. Tendrá tiempo para rezar un padre nuestro y un ave maría (p. 23).

Sarita Colonia representa a la cultura oprimida, entonces es menester preguntarse por qué se la vincula más como la patrona de sujetos negativos de la sociedad: presos, meretrices. Esta fama y estereotipo que es objeto la santa, obedece a lecturas particulares, mediáticas, hechas por los medios de comunicación y algunos intelectuales. Determinados periodistas, seducidos por la informalidad y la protesta que representa este culto, se deleitan ante lo transgresor, lo marginal y lo distinto. En esta publicidad negativa se percibe claramente como el grupo hegemónico, al cual pertenecen los intelectuales, realiza una división de “alta cultura” y “baja cultura” con el objetivo de legitimarse como los únicos productores de una verdadera cultura. A través de esta performance que realizan los académicos tratan de decirnos que Sarita Colonia no es sagrada. La razón es porque se trata de una santa proveniente de una cultura dominada, marginada. Sin embargo, este acto de negación, por parte de la cultura oficial, no les importa a los devotos de Sarita Colonia. Es decir, están demostrando que la cultura del grupo de poder es una cultura más en el mundo, y que su cultura de ellos es igual o mejor a la de ellos. Por lo tanto, no necesitan la oficialización del culto para venerar a quien ellos consideran santa.

Pero volviendo al estigma de la adoración de sujetos, cuyas conductas no son aprobadas por los códigos morales (prostitutas, delincuentes), es cierto que existe, forma parte de la adoración, la cual es enfatizada por las ficciones de la televisión. Pero en vez de desacreditarla, lo que hacen (sin pretenderlo ellos) es mostrar una santa más humanitaria, misericordiosa, más cerca a los principios cristianos, que busca redimir a aquellos que andan por la senda equivocada.

Además, la adoración que conmueve es la de la mayoría, las cuales no son personas negativas, inmorales. Sarita Colonia es la imagen de los peruanos ignorados, de los anónimos, que esperan con ansias que un día no muy lejano la sociedad burguesa los trate mejor, y aunque lo traten de negar los poderosos, su culto a sobrepasado hace mucho tiempo, no solo la geografía del Callao, sino también las fronteras del país, en el bolsillo de algún provinciano que carga no solo sus bultos, sino también con sus creencias, su cultura, tal como lo manifiesta el autor de la novela en el prólogo. Este ícono de la subalternidad es el nombre de una empresa, de un barrio, de un grupo musical, de un taller de teatro. Es decir, los subalternos se hacen sentir, siempre encuentran modos de hacer notar su existencia, en este caso como lo venimos demostrando es a través de una santa. En la escena que a continuación vamos a citar se demuestra lo que estamos afirmando, los fieles en el cementerio del Callao le piden a la protagonista de la historia que termine con la soledad, con la pobreza, con el abandono, con la tristeza, con el desamor. En resumen, piden un mundo mejor para todos. Estos pedidos son de personas pobres, olvidados por el Gobierno, pero no son delincuentes, no son prostitutas, como se quiere hacer creer que todas las personas que veneran a Sarita Colonia son gente de mal vivir, todo lo contrario: son personas de bien, que pretenden sacudirse de sus carencias. Leamos.

Tal vez ahora, suspendida entre el cielo y la tierra, intenta recordar ese tiempo mientras el creciente murmullo de la oración colectiva le suplica en el cementerio iluminar los caminos, desconectar a los enemigos y librar al mundo de imposibles, apagar para siempre la llama de la soledad, la flor de la amargura, el vidrio de la pobreza, la lluvia del abandono, el geranio del desamor, la fracasada luna de los tristes (p. 203).

Sarita Colonia es una santa inclusiva, totalmente diferente a los santos de la alta cultura. No ha sido impuesta por las autoridades de la Iglesia, sino por el pueblo, y este es un punto fundamental para entender el vigor de su fervor y la no creencia de sus discípulos en el milagro de los santos tradicionales, tal como manifiesta la novela. Asimismo, es importante enfatizar que ella no demanda de sus fieles cánones determinados de comportamiento, como sí sucede con los santos católicos oficiales. Esto significa que el cariño no tiene que ser exclusivo para ella. La devoción se puede compartir sin problema con otros santos. Por eso, las estampas y llaveros tienen en un lado el rostro de Sarita Colonia y por el otro la virgen de las Mercedes, el Señor de la Misericordia, San Judas Tadeo, entre otros. Esto se demuestra en la novela. Sarita Colonia dialoga con la virgen Santa María Elena de los Aires, esta la acompañó gran parte de su viaje de Huaraz a la capital. Cuando estaba con toda su familia en Yaután, antes de embarcarse en el camión, el santo patrón del lugar, San Arturo, la bendijo. Cuando ella ya estaba viviendo en el Callao, cierto día apareció por el puerto un sacerdote que cargaba una cruz, la verdadera cruz de Jesucristo enfatiza el texto. Estuvo por un periodo de tres semanas, la gente lo asumió como un santo. Sarita Colonia conversó con él y le profetizó su muerte, le dijo que ella veía que se desbordaba un río de su corazón. Un año después llegó la noticia que la nave que conducía al franciscano había zozobrado en el río Amazonas y había quedado a merced de los cocodrilos. En ese momento empezó a orar y apareció una mano salvadora que se lo llevó al cielo junto con la cruz de Jerusalén. En el Callao se recordó lo que Sarita le había dicho, que veía un río desbordarse de su corazón. De esta explicación se evidencia que la santa está en constante comunicación con los otros santos, y que



también funciona como un medio, una porta voz que tienen las personas para que sus ruegos lleguen a otros santos. Por ejemplo, doña Candelaria, que según la novela fue ella la que difundió la noticia que Sarita Colonia hacía milagros, ella reza antes un Ave María, luego le solicita un milagro a Sarita. Este comportamiento de doña Candelaria es común en los fieles de Sarita Colonia. Leamos.

A estar con él, fue doña Candelaria quien primero conversó con Sarita. Como la misma señora lo cuenta, una mañana estaba rezando y dejando flores sobre todas las tumbas olvidadas cuando de casualidad se tropezó con una lápida que llevaba el nombre de la niña, y consignaba una fecha de muerte con treinta años de antigüedad. “¿Quién será?”, se dijo la santera, y estuvo a punto de continuar su camino, pero volvió sobre sus pasos, dejó una flor sobre la losa, rezó un Padre Nuestro y un Ave María y, para ver si tenía suerte, allí mismo le pidió una gracia. Es muy posible que la santita se la haya concedido y que luego la mujer haya ido derramando la historia por uno y otro lugar (p. 253).

Sarita Colonia es como todos los pobres, porque su historia la hacen todos los pobres, es una idea muy presente en la novela. Sus devotos tienen versiones diferentes de su biografía, y que usualmente están relacionadas con sus propias vidas. Por ejemplo, en la historia se discute mucho sobre la persona que la vio por primera vez resucitada. Muchos creen que fue un hombre, que todos lo conocen como la “Mano Poderosa”. Se rumorea que ha derramado mucha sangre, y cada vez que viene al cementerio parece hallarse algo distanciado de su mano diestra, la agita y la empuña a cada instante como quien desea olvidarla de una vez por todas. Pero no se le puede preguntar porque no habla, no murmura, no discute, no polemiza, no está acostumbrado a quehaceres de hombres débiles, sentencia el narrador oficial. Sin embargo, Víctor Vargas Zúñiga afirma que él fue el primero en

verla resucitada. La prueba que presenta es que él vive en la misma casa donde vivió Sarita antes de morir. Cuando Sarita despertó del largo sueño de la muerte fue a visitar la casa donde había vivido, y allí lo encontró durmiendo. La santa se metió en sus sueños para exhortarlo que cambie de estilo de vida, pues este andaba por el mal camino. Leamos.

Fue en la barraca donde la vi, y debe ser porque vivo en la vivienda que ella habitaba. Debe ser por eso que estaba durmiendo una mañana del primero de noviembre cuando en medio de los sueños escucho una voz que me dice: Víctor, andas por la mala senda. Víctor, haz penitencia y cambia de vida. Al Señor no le va a gustar nada tu forma de vivir. Abro los ojos con cuidado, no vaya a ser que frente a mí me encuentre con un guardia civil, y veo a una jovencita como a un metro de tierra meciéndose en el aire. ¿Quién eres?, le digo, y ella no responde, pero a sus pies advierto el infaltable ramo de rosas fantasmas, y adivino la verdad y no le hago más preguntas porque, como usted sabe, esas son cosas de soplones que, aquí, en el ambiente no se estilan. Pero, claro, le contesto que allí en el cielo, donde ella vive, no se necesita tanto del trabajo y debe ser por eso que me pide cambiar de vida [...]. Recién allí, ella estuvo a punto de reír, y haz como quieras, me dijo, pero procura, hijito, ser muy honesto, y comenzó a evaporarse. Lo último en evaporarse fue su sonrisa, y cuando ya no se la veía, abrí la puerta y era de noche, y ella seguro que se iba volando (pp. 234-235).

Juan Burro cree en la versión de Víctor Vargas Zúñiga, pero el Embajador de Quiquijana cree que el primero en verla a Sarita Colonia resucitada fue el hombre de la “Mano Poderosa”, e incluso se atreve a decir que posiblemente se llama Artemio Arrunátegui, porque esos hombres nunca dan su verdadero nombre. Leamos la polémica.

— No sé por qué motivos Víctor Vargas Zúñiga anda diciendo que fue el primero en ver a Sarita cuando ella volvió a este mundo. Sus razones tendrá como las tiene Juan Burro para decir cada una de sus mentiras — refuta el Embajador de

Quiquijana, mientras ninguna a su rival otra vez, y otra vez está dispuesto a dar su versión que, según él es la verdadera, y la real.

— Para mí que el primero en verla fue el hombre de la Mano Poderosa. Por supuesto que usted lo recuerda. Le estoy hablando del hombre que, tantas veces, usted ha visto haciendo cola frente al sepulcro, del hombre que se persigna con la mano izquierda porque su diestra está maldita. Artemio Arrunátegui creo que se llama, aunque esa gente no da nunca su nombre verdadero (p. 239).

Sin embargo, Egberto Longaray afirma que él fue el primero en verla resucitada a Sarita Colonia. Le explica al narrador que hay que estar loco de amor para ver a los santos. Le cuenta que se tiene que poner los ojos en su punto. Para eso, algunos se lo untan con legaña de perro. A otros les basta con recordar un temible amor perdido. No importa cómo lo hagas, pero hazlo con fervor, y de un momento a otro, te das cuenta que tienes los ojos en su punto. En punto de ver. Así fue como logró ver a Sarita Colonia una noche, le comenta al narrador oficial. Cuando esta se le apareció le contó su grave problema: su mujer ya no le amaba, por eso ya no le importaba nada, no tenía ganas de vivir. La santa le ordenó que se vaya a dormir. Cuando despertó su mujer lo amaba mucho. Leamos.

Lo cierto es que, al día siguiente, las cosas habían cambiado. Se lo aseguro. Era como si nosotros otra vez renaciéramos. Era como si otra vez se nos hubiera dado la oportunidad de tener otra vez. Era como si el amor nunca hubiera fallecido. Y le repito, no sé si fue una aparición de Sarita, pero que fue un milagro, lo fue (p. 246).

La misma polémica se desata en la novela con respecto a su biografía. En el texto, básicamente, Juan Burro y el Embajador de Quiquijana se entranpan en grandes polémicas, cada quien asegura saber la verdadera historia de la protagonista. Cada vez que alguno de ellos da muestra de debilidad en sus

relatos, el otro aprovecha para atacar y desacreditar todo lo expuesto por su rival. Estas peleas se dan casi siempre en el Coliseo Nacional. Leamos.

Quienes sí lo hacen, y hasta la saciedad son Juan Burro y el Embajador de Quiquijana, dos cantantes folclóricos a quienes no les basta el coliseo para dirimir su imparable rivalidad. Las canciones del Burro relatan, uno a uno, los pasos santos de Sarita por el Huaraz de su infancia, pero cuando la historia continúa en el Callao, el Burro desafina, se contradice, se torna incoherente, termina cantando oraciones que Dios sabe si Dios las escucha. Y de ello aprovecha el Embajador para sentenciar que todo lo cantado es falso, y que Dios tiene cosas más importantes que hacer que eso de escuchar a un meón recitando sus letanías (p. 27).

Su propio hermano Hipólito Colonia, no escapa de esta polémica. Aunque él es más sincero, confiesa que no se acuerda mucho de la vida de su hermana porque era muy pequeño cuando ella todavía vivía. Muchas cosas de las que sabe son relatos que le han contado la gente mucho tiempo después. Leamos.

Le pido a Hipólito que recuerde la vida de Sarita Colonia en el Callao, y se queda pensando [...]. Pero su recuerdo no es tan completo ni tan suyo porque ya han pasado muchos años de todo aquello, porque en esa época todavía no iba a la escuela, porque mucho de lo que sabe de entonces se lo han contado después y porque la mayor parte de lo suyo son recuerdos. Y por fin, porque su testimonio tan solo será completo y exacto en la hora de su muerte que es la hora en que, según dicen, uno comienza a caminar de nuevo sobre sus propias pisadas (p. 119).

En la novela existen algunos cantantes que se adhieren a la versión, ya sea de Juan Burro o a la del Embajador de Quiquijana. Sin embargo, hay otros cantantes que tienen su propia versión, tal es el caso del músico PochiMarambio. Este no es folclórico, sus gustos musicales se inclinan por el rock, el jazz y el

reggae. A él recurre durante varias noches el narrador oficial para que también le cuente lo que sabe de la vida de Sarita Colonia. Leamos.

Pochi Marambio acaba de cumplir treinta años y toca la guitarra en el “Canta Rana”, un rincón de Barranco donde se escucha jazz, rock y música del folklore latinoamericano. Estaba cantando a las abejas cuando lo conocí. Después, me informó que las abejas tenían mucho que ver con la historia de Sarita Colonia. Desde entonces, muchas noches he acudido a Barranco para preguntarle lo que sabe sobre el personaje principal de este libro: sus coincidencias con la versión anterior son grandes, pero también lo son sus discrepancias (p. 182).

Pero no sola la historia de Sarita Colonia es contada por los cantantes, por su hermano Hipólito, sino también por los fieles. Estos narran algún milagro que la santa les ha concedido, o vienen a pedirle un milagro por primera vez al cementerio. Todos ellos tienen su propia versión de Sarita Colonia. En otras palabras, Sarita Colonia es la identidad de cada uno de sus devotos, cada quien le adora a su manera. Desde luego, todas las versiones son legítimas. No son verdaderas en el sentido histórico, sino porque representan las pretensiones de los sectores sociales excluidos. Lo que importa no es la verdad histórica, sino la fe, la esperanza, que tal vez una santa que sufrió al igual que ellos les puede ayudar, porque del Gobierno no esperan nada.

A partir de estas reflexiones podemos aseverar que Sarita Colonia representa al pobre que habita Lima, pero que sin embargo es ignorado o mal visto por la alta sociedad. No obstante, no se amilana y hace sentir su presencia, su cultura, y poco a poco se va apropiando de algunos espacios de la capital. Sarita Colonia legitima la identidad del subalterno, una identidad distinta dada por el grupo de poder. Por tanto, esto demuestra que el subalterno sí tiene poder para

hacer sentir su voz en una sociedad en donde se le pretende hacerlo invisible para siempre. Su culto no oficializado por la Iglesia, la afluencia de los devotos pertenecientes al pueblo, cada uno con sus historias particulares, articulan un reclamo al sistema oficial. Y a la misma vez demuestran que su cultura también es válida al igual que la oficial. Por lo expuesto, *Sarita Colonia Viene Volando* demuestra que en la capital no solo existe una sola sociedad, sino muchas sociedades conviviendo en un mismo espacio geográfico y que también son tan legítimas como la sociedad hegemónica. Por otro lado, el texto evidencia que existen otras literaturas y otras formas de hacer literatura, en consecuencia otras culturas, otras identidades que la ideología capitalista pretende eliminar u homogenizar.

### **III.6. Oposición a la ideología capitalista**

Los personajes de la historia (subalternizados) se dan cuenta que en la sociedad no existe la homogeneidad social, económica y cultural, incluso religiosa. Pero lo interesante no es eso, pues es una realidad muy evidente; lo que suscita la atención es que tampoco creen en el discurso del Estado, a saber, que se interesa por ellos. Es decir, la ideología del poder no ha penetrado totalmente en sus mentes, ello se debe a que es imposible, por más elaborada que esté la ideología mediante un discurso tape tan deprimente realidad: desempleo, hambre, abuso, marginación. Recordemos a Žižek (1992), quien nos dice que la ideología sirve para ocultar la verdad de las cosas, la ideología distorsiona la realidad, pero cuando nos damos cuenta de ese juego quiere decir que la ideología no se ha “apoderado” totalmente de nosotros. Es por ello que los fieles recurren a la santa,

a la intervención divina, con la esperanza que quizá el poder sobrenatural cambie su deprimente realidad. Ya están cansados de pedir auxilio al Estado, prefieren pedir ayuda a alguien que es igual a ellos: pobre, provinciana, marginada. El creyente pide una vida mejor, pide dignidad a su existencia. Una vez más la novela lo ilustra de manera correcta, en la escena que vamos a citar se nota la identificación plena entre los fieles y la santa; pues se nos dice que Sarita no se la puede oficializar como santa porque es “pequeña” y no se la vería si la pusiéramos en un altar, y la razón es porque fue pobre, migrante; y los pobres han nacido para ser nadie en la sociedad. Leamos.

Y en ese momento, comienzo a entender a Sarita. Quizás la Iglesia nunca la proclame santa porque era pequeña de estatura, y no se la podría ver de pie sobre un altar o rezando en un altísimo cielo. Quizás se quede como vino al mundo, si de veras existió. Y si fue así nació para ser nadie, para ser como todos los hombres. Nació para ser nada, como terminan por serlo todos los pobres (p. 196).

La crítica social que se encuentra en el mundo representado de la novela va dirigida contra el sistema capitalista, de allí que la subalternidad debemos entenderla bajo la lógica de la ideología capitalista. En este punto concordamos con Jhon Beverley (2004), quien expone, recordemos, acertadamente que la modernidad fue el objetivo a alcanzar tanto por el socialismo, como por el capitalismo. La polémica, la pugna residía cuál de estos dos proyectos ideológicos era el más sofisticado, el más idóneo para alcanzar la modernidad política, económica, científico-tecnológica y cultural. El proyecto, sabido por todos, ganador fue el capitalismo. Es decir, su argumento: la fuerza del mercado libre y la privatización como vehículos para alcanzar la modernidad y el desarrollo

económico convenció. La burguesía, obviamente, se decidió por el capitalismo, porque estaba más acorde a sus intereses: el respeto a la propiedad privada y el libre mercado.

Los subalternos representados en el mundo posible de la obra nos muestran lo terrible que es el capitalismo y su presumida modernidad política, económica, científico-tecnológica y cultural: todo esto percibido en una sociedad burguesa. Es por ello, que la novela es muy interesante porque interroga, cuestiona al capitalismo, y lo pone en evidencia lo que realmente es: imperialista y global. En consecuencia, no es casualidad que los devotos de la santa no se sientan identificados con el discurso oficial, que es la voz del capitalismo; pues este los margina, los invisibiliza y les pone el rótulo de ciudadanos de segunda clase, cuyas vidas pasan desapercibidas porque no son nadie en una sociedad burguesa. La escena, que a continuación vamos a citar, nos muestra seres que no tienen un rol protagónico en la sociedad, son forasteros en su propia sociedad: obreros, artesanos, limpiadores de carros, llenadores de micros, empleadas del hogar, etc. Leamos.

Igual se sentía Sarita, en medio de la tierra y del cielo, suspendida, sin peso, flotando por culpa de un milagro que acaso estaba haciendo el grupo reunido en el cementerio; rezando y desesperando, ellos la habían traído de vuelta, ellos: artesanos, obreros, vendedores de baratijas y de loterías, limpiadores de carros, llenadores de micros, servidoras domésticas, estudiantes de secretariado y de corte y confección, mariposas nocturnas, hombres, mujeres y hasta niños, desocupados, cercados, enfermos, sospechosos, ofendidos, violentos, avergonzados, hombres casi invisibles, hombres mínimos, hombres de nada, infelices a quienes el cielo también debe haber prohibido hacer milagros (p. 19).



Queremos enfatizar, por lo que venimos desarrollando, que la ideología oficial no se ha apoderado por completo del imaginario del devoto de Sarita Colonia. Decimos esto porque una ideología cubre lo real, lo sustituye por una fantasía, pero esta logra su objetivo, afirma Žižek (1992), cuando el sujeto ya no opone ninguna resistencia entre ella y su experiencia cotidiana, es decir, cuando la ideología logra manipular o dirigir nuestra existencia o comportamiento en el devenir diario. Otro indicador que sirve para evidenciar que efectivamente una ideología ha triunfado, nos dice Žižek, es cuando los argumentos o acontecimientos que en un primer momento la contradecían comienzan a actuar en su beneficio. Esto que acabamos de explicar sobre la dominación ideológica no se da en los fieles de la santa. Ellos son conscientes que son ciudadanos de segunda clase, que no le importan al Estado, que solo se tienen a sí mismos, y tal vez la ayuda de una santa, “si es verdad que ha existido”, tal como lo repiten los personajes a cada instante en sus quejas. En esta “duda” de los fieles queremos explicar dos ideas. Lo primero, tiene que ver con el grado de abandono por parte del Estado y la marginación que sufren ellos, su realidad es deprimente que no da signos de esperanzas que algún día las cosas puedan mejorar. La desesperación en el mundo que viven, ya hasta a veces, cuesta creer en la existencia de una santa que se parezca a ellos e interceda en el mejoramiento de su miseria. En la escena que a continuación vamos a citar, la existencia del pobre en vida pasa totalmente desapercibida, ha sido un ser “invisible”, solo nos damos cuenta que existió a la hora que lo estamos enterrando. Leamos.

Pero yendo por ese camino, bien raro es el asunto – sentencia – porque aquí, entre los pobres, hay muchos que nacen y después ni siquiera se dejan ver. Y tan

solo nos damos cuenta de que han sido hombres cuando ya los estamos enterrando (p. 77).

La segunda idea tiene que ver con los creyentes de la señorita ancashina, los cuales no son tan dados a la fe en Dios, sino más bien en una santa que se parece mucho a ellos. Esto se percibe con mucha frecuencia en sus oraciones, se “quejan” del abandono de Dios, y por ello piden a la santa que interceda, que comunique a Dios que en el mundo no solo existen los poderosos, también ellos. La escena que vamos a citar así lo demuestra, doña Candelaria derramó la novedad que Sarita Colonia podía hacer milagros, y desde ese entonces todos los marginados por el sistema imperante acudieron a pedirle ayuda. Es notoria la identificación entre estos y la protagonista de la historia. Leamos.

Como le digo, ella fue quien derramó la historia, y después ya no fue necesario. Fue como si el milagro anegara el mundo. Los cojos y los ciegos, los vendedores y los ladrones, las mujeres prudentes y las prostitutas, los pobres y los más pobres, sobre todo estos, fueron pasándose la voz, y la voz corrió por el mundo, y la voz se hizo carne, y la voz habitó entre nosotros que andamos tan aguantados, tan necesitados de un milagro (p. 256).

### **III.7. Violencia contra los derechos humanos de los fieles de Sarita Colonia**

Elizabeth Jelin (2012) con referente a los derechos humanos nos dice que estos remiten conceptual y normativamente a algo más amplio que las violaciones que ocurrieron en dictaduras. Involucra toda la gama de derechos internacionales reconocidos, los derechos civiles y políticos, los económicos, sociales y culturales, que incluyen la situación en las cárceles, los “excesos” de las fuerzas policiales y de seguridad, el derecho al trabajo, a la educación, los reclamos de tierras de los pueblos originarios. Atendiendo esta idea, podemos afirmar que los derechos

humanos de los fieles de Sarita Colonia son violados por el sistema capitalista. La gran mayoría de ellos carece de un trabajo formal, muchos de ellos no han recibido ni siquiera la educación básica. Todos ellos pertenecen a la clase social marginada, olvidada por el Estado. Todos sufren hambre, maltratos, segregación social y cultural. En otras palabras, los derechos humanos no solo deben remitirse al castigo físico, las violaciones, desapariciones, que ocurren dentro de una dictadura o guerra interna; sino que también debe entenderse como violación a los derechos humanos las desigualdades económicas, sociales, políticas, culturales, etc. Creemos que en estas esferas, que atraviesan toda la existencia cotidiana de los hombres, se produce más violación a los derechos humanos que en una dictadura o guerra. En este sentido, *Sarita Colonia viene volando* está demostrando que una novela dice más cosas que un discurso o ley sobre los derechos humanos, porque los discursos oficiales normativizados no logran transmitir la verdadera tortura que sufren las personas pobres diariamente: la novela es más efectiva porque utiliza un lenguaje más metafórico.

Prosiguiendo con el análisis de las ideas expuestas por la investigadora citada, nos dice que la violación a los derechos humanos se da especialmente en contextos de dictaduras, y que en una democracia estos abusos desaparecen. Nosotros no estamos de acuerdo, porque la democracia igual permite y promueve la violación a los derechos humanos. Quizás en una dictadura es más evidente el atropello contra los derechos humanos, sobre todo con los más humildes; en cambio, en una democracia esto sucede más asolapado. En la novela se percibe la enorme desigualdad económica, lo que trae como consecuencia la desigualdad

social, cultural e incluso religiosa. Estas diferencias se muestran no en una dictadura, sino en una democracia. Es decir, los derechos humanos de los fieles de Sarita Colonia son atropellados todos los días, sin necesidad de estar en un contexto de dictadura. No obstante, esto nunca será admitido por el Estado, porque al hacerlo tendría que reparar los daños materiales y emocionales — tal como se hace con las víctimas del terrorismo y de las dictaduras —, lo que traería como consecuencia la eliminación de las barreras sociales, en otras palabras, los fieles dejarían de ser sujetos subalternizados.

La violación a los derechos humanos de los fieles de Sarita Colonia es sistemática. Todo ser humano, como dice Jelin, posee dignidad; es decir, tiene derechos humanos. Sin embargo, la cultura, la situación social, económica e institucional generan discriminación. La autora explica de la siguiente manera:

La expansión y aceptación del paradigma de los derechos humanos universales plantean otra cuestión, que constituye un dilema, sino una paradoja: el universalismo de ese paradigma está anclado en el individualismo abstracto, en una condición humana universal. Las personas y grupos concretos están inmersos en redes sociales, instituciones y normas localizadas y compartidas, ancladas en una conformación histórica específica. La multiplicidad de situaciones concretas, con sus cargas culturales, institucionales y subjetivas, ha llevado en ocasiones a un relativismo cultural que, en el fondo, niega ese universalismo paradigmático (Jelin, 2012, p. 26).

Los devotos de la santa no recurren a resolver sus ultrajes ante tribunales de justicia, sino ante Sarita, una que los comprende, que está de su lado, porque se parece a ellos: provinciana, pobre, olvidada por el Estado, marginada. En la

novela se percibe la identificación plena entre los fieles y la protagonista de la historia.

Jelin nos dice que en una guerra, en un contexto de terrorismo, en una dictadura las personas son víctimas de violencia política. Desde luego esto es cierto. Sin embargo, en la novela los fieles sufren violencia política, y no necesariamente por la presencia de una dictadura, sino por el hecho de ser pobres, sujetos subalternizados por el sistema capitalista.

La estructura de un país, básicamente, se puede dividir en cuatro grandes campos: político, cultural, social y económico. De estos, el plano económico y político son los más importantes. La novela *Sarita Colonia viene volando* está cuestionando el sistema capitalista desde el campo cultural, con la única intención de presionar al sistema político del Estado. El objetivo es que el Gobierno cumpla mejor su papel de representación en favor de todos los peruanos, no solamente en favor de la clase social pudiente, para que las minorías ya no enfrenten discriminaciones institucionales sistemáticas. Esto demuestra que los testimonios de los fieles no son discursos ingenuos, sino que tienen una intención política: desenmascarar lo opresivo que es el sistema capitalista. Su discurso demuestra que en una democracia también se da violencia política, y que no todos los ciudadanos son iguales, no tienen las mismas oportunidades de desarrollo.

### **III.8. El culto de Sarita Colonia: comunidad imaginada**

Los fieles de Sarita Colonia, como venimos demostrando, son subalternos, pero ellos no se conocen entre sí. Tan solo son conscientes que comparten una misma

fe, que padecen parecidas tribulaciones: hambre, falta de oportunidades laborales, marginados por la sociedad capitalista. Realizan el mismo peregrinaje, el mismo ritual (todo esto sucede en el cementerio). En conclusión la fe los une, en consecuencia vienen a formar una comunidad imaginada. En la novela se nos describe que todos los lunes es el día propicio para realizar peregrinaje a la tumba de la santa, los fieles se congregan. La cola es enorme, que parece no tener cuándo acabar. Si alguien llega a las ocho de la mañana podría acercarse al altar a eso del mediodía, nos informa el narrador oficial.

Esta comunidad imaginada vista desde el lente de la hegemonía los ve a sus integrantes todos iguales, es decir, como un grupo homogéneo. Sin embargo, esta comunidad no es homogénea. La ideología capitalista pretende volverles seres iguales, y desea convencerlos que es verdad. En esta pretensión se evidencia una de las funciones de la ideología, como bien lo apunta Benedict Anderson (1997), es homogenizar la diferencia étnica cultural. Las personas pobres, marginales (sujetos subalternizados), que vienen a constituir el grosor de fieles de la señorita ancashina, no tienen una sola identidad cultural: un ancashino es distinto de un cajamarquino y, a su vez, este último no es igual que un loreano. No obstante, estas diferencias notorias se homogenizan en el culto a la santa, mientras dura el ritual, luego vuelve la heterogeneidad cultural a su estado normal. En la novela se pretende homogenizar a los fieles de Sarita Colonia por el indicador económico, no tienen poder económico, lo cual les vuelve seres invisibles en una sociedad que valora la riqueza material. Los devotos tan solo

tienen trabajos que les permiten sobrevivir, son artesanos, obreros, vendedores informales, limpiadores de carros, llenadores de micros, empleadas del hogar, etc.

La comunidad imaginaria de los fieles se da mediante dos procesos: fe y pobreza. El primero de ellos se da mediante una marca lingüística, a saber, todos ellos son llamados “fieles”. No importan sus identidades, basta con saber que todos ellos comparten una misma fe. Por tanto, el primer mecanismo de integración es la devoción de todos ellos a una misma santa. El segundo procedimiento es que todos ellos sufren las mismas necesidades: hambre, pobreza, exclusión social, desempleo; y están convencidos que Sarita Colonia puede ayudarlos hacer frente a estas tribulaciones. En la siguiente escena que vamos a citar se evidencia todo lo que estamos argumentando, los fieles (comunidad imaginada) necesitan de Sarita Colonia para hacer frente a este mundo capitalista cruel. Leamos.

Seguro que Sarita suspendida en el aire y en el tiempo podía ver cómo sus devotos salían felices del altar [...]. Algunos levantaban la botella del agua santa y trataban de ver la vida a través de ella, y en sus colores cambiantes, amarillos y verdosos, adivinaban las flores que sobre aquella agua habían descansado: las flores de los inconsolables, de los fracasados, de los sobrevivientes, de los curiosos, de los intranquilos, de los abandonados, de los apasionados, de los dolidos (p. 25).

La pretensión de querer homogenizar la identidad de los devotos evidencia el predominio de la ideología capitalista, la cual tiene como objetivo anular las diferencias culturales, volverlo todo igual. Si llegase a conseguirlo, traería como consecuencia la eliminación de la diferencia cultural de los creyentes, la invisibilización de la otredad. Con respecto a este vil objetivo que pretende el

poder hegemónico, la novela juega un rol importante, muestra que los subalternos no son iguales, cada quien tiene su propia cultura.

Benedict Anderson nos dice que el cosmos imaginario está indudablemente enraizado en la vida rutinaria. Nos adherimos a sus postulados, puesto que la peregrinación, la devoción a Sarita Colonia es un acto cotidiano; pero con una simbología muy importante, a saber, los personajes a través de los milagros que le solicitan a la santa articulan un discurso crítico al sistema capitalista, responsable de la violencia estructural.

Benedict Anderson, en su libro *Comunidades imaginadas* (1997), dedica varias páginas a hablar sobre el rol de la religión en la formación de las naciones, del nacionalismo. Él dice: “El gran mérito de las concepciones del mundo religiosas tradicionales (que naturalmente deben distinguirse de su papel en la legitimización de sistemas específicos de dominación y explotación) ha sido su preocupación por el hombre en el cosmos, el hombre como un ser de especie, y la contingencia de la vida” (Benedict Anderson, 2007, p. 27). El investigador está enfocado en demostrar que la religión fue uno de los sistemas importantes de donde surgió el nacionalismo. Sin embargo, en nuestra novela en estudio la religión no sirve para afianzar el concepto de nación, de nacionalismo, sino todo lo contrario: es un método para criticar a los fundamentos de la formación de la nación criolla, en donde no todos los peruanos estamos incluidos como verdaderamente ciudadanos de primera clase. En una sociedad donde se visualiza claramente la gente que tiene el poder y quienes no.



La crítica que realiza la novela a la comunidad imaginada por los criollos es atacando a su discurso que pregonaba que todos somos iguales, hay igualdad de oportunidades. Nuestro objeto de estudio demuestra todo lo contrario: sociedad injusta, ciudadanos de segunda y tercera categoría. Este inconformismo ante el sistema imperante no solo se demuestra en la novela a través de las historias de los personajes, sino también cuando esta alude a la guerra interna o violencia política. Es sabido que las filas de Sendero Luminoso estuvo conformado por personas que no se sentían parte de la comunidad imaginada de los criollos.

La conclusión a la que podemos llegar es que mientras haya injusticia, pobreza, desigualdad, marginación, en la comunidad imaginada de los criollos: siempre habrá conflicto social; ya sea liderado por un bando radical (con su respectiva ideología opuesta a la oficial) u otros movimientos. La solución que se deja entrever en la novela sería que el Estado cumpla muy bien su función de representatividad.

### **III.9. Heterogeneidad cultural en *Sarita Colonia viene volando***

Antonio Cornejo Polar, en su libro *Escribir en el aire* (1994), nos dice que durante un largo periodo se discutió sobre la “literatura de la Conquista” o de la “literatura de la Colonia” como si hubieran sido las únicas escritas en español, se agregó luego la “literatura de los vencidos”, como un sistema aparte; pero que en realidad ambas literaturas constituyen un solo corpus literario, cuya identidad es estrictamente relacional. “Desde entonces nuestra literatura comienza la conquista y apropiación de la letra, pero instalada en ese espacio — el espacio de la ‘ciudad

letrada' — no deja de sentir, ni siquiera ahora, como nostalgia imposible, el deseo de la voz" (Cornejo, 1994, p. 89). Más adelante, Antonio Cornejo Polar nos sigue diciendo:

En este debate de la voz y la letra, tal vez no se trate de otra cosa que de la formación de un sujeto que está comenzando a comprender que su identidad es también la desestabilizante identidad del otro, espejo o sombra a la que incorpora oscura, desgarrada y conflictivamente como opción de enajenamiento o de plenitud (Cornejo, 1994, p. 89).

Nuestra novela en análisis está en la frontera de la letra y de la oralidad. La historia que nos cuenta está construida en base a testimonios que han sido llevados a la escritura por un sujeto que pertenece a la ciudad letrada. *Sarita Colonia viene volando* es una literatura que es consumida por la ciudad letrada; no obstante, en sus páginas se perciben otras identidades que le hacen frente a la identidad oficial. Los fieles de Sarita Colonia entienden que ellos no son iguales, es decir, tienen otra cultura, totalmente diferente a la del grupo hegemónico.

Antonio Cornejo Polar afirma que bajo todo discurso hay un deseo de la homogeneidad. Centra su atención en la literatura andina. Nos dice que su extraña condición de totalidad que está hecha, paradójicamente hay una compleja red de confrontaciones. Esta idea es muy interesante, porque en *Sarita Colonia viene volando*, si bien es cierto se habla de la cultura no oficial; no obstante, se pretende homogenizarla (tal como lo hemos demostrado en el anterior apartado). Si hacemos esto, estaríamos borrando la riqueza cultural de nuestro país, en consecuencia la ideología capitalista habrá triunfado.

El mencionado crítico literario nos dice que si analizamos a un wanka vamos a encontrar que dentro de su identidad cultural hay mucha diversidad identitaria que están en continua lucha, pugna. En esta batalla interna por sobreponerse, la negación continuamente está presente. La heterogeneidad andina también la vemos, dice el investigador, en las crónicas. Leamos.

En muchas crónicas hay constancia más o menos obvia de sus fracturas internas, en algún momento insubsanables, como en las de Garcilaso o Guamán Poma; y si — por otra parte — ambos géneros delatan que el orden fundamental de sus relaciones no es otro que el de los conflictos más ríspidos, entonces el examen del discurso opuesto, el de la homogeneidad, no puede menos que abismar aún el contenido y el funcionamiento de la categoría de contradicción (Cornejo, 1994:92).

Queda demostrado que no existe la homogeneidad cultural en los pueblos dominados por la gran cultura hegemónica. Aunque el grupo de poder siempre estará tratando de querer homogenizarlos mediante su ideología. Al respecto *Sarita Colonia viene volando* pone de manifiesto que la cultura de los subalternos no es igual.

## **CAPÍTULO IV**

### **REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA POLÍTICA EN *SARITA COLONIA VIENE VOLANDO***

En este capítulo, en primer lugar, hemos realizado una contextualización de la violencia política en la narrativa peruana. Luego, desarrollamos la representación de la violencia política en *Sarita Colonia viene volando*. Asimismo, demostramos que la representación de la violencia política en la novela está enmarcada en un realismo maravilloso a través de las visiones de Sarita Colonia y de don Amadeo Colonia. Finalmente, observamos que la novela critica la elaboración de la memoria construida desde el lado vencedor.

#### **IV.1. Contextualización de la violencia política en la narrativa peruana**

##### **IV.1.1. Nivel contextual de la violencia política**

La representación de la violencia política en el Perú<sup>10</sup> es heterogénea. Se la ha abordado desde la narrativa, la poesía, la oralidad, el teatro, etc. Jorge Terán (2017) propone una tipología de la narrativa de la violencia política en el país. Su tesis es que la narrativa de la violencia política para comprenderla cabalmente debe analizarse complementariamente entre el nivel contextual y el nivel literario. Nosotros estamos en total acuerdo porque una obra literaria no se queda solamente en el plano estético, sino que trasciende ello. En otras palabras, la

---

<sup>10</sup>El *Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* (2003) otorga el rango de Conflicto Armado Interno al enfrentamiento entre el Estado peruano, por un lado, y los grupos subversivos Partido Comunista del Perú, Sendero Luminoso (PCP-SL), y Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), por otro.

literatura no es ajena a los procesos políticos, sociales y económicos. El citado autor con respecto al contexto de la violencia política toma en cuenta cuatro indicadores: cronología, enunciador, circuito de difusión e institucionalidad.

Con referente a la **cronología**, ubica los textos que se han publicado en relación al evento histórico de la violencia: antes, durante o después del Conflicto Armado Interno (1980-1992)<sup>11</sup>. En el periodo desarrollado entre 1980-1992 y el periodo posterior a 1992, no existen problemas para ubicar las obras literarias. La dificultad está en los años anteriores. Tendría que pensarse en una especie de rol profético de los escritores que ingresaran a esta etapa; en términos literarios, estos escritores hubieran tenido que realizar una prolepsis narrativa al hablar de una violencia política que aún no estallaba, asevera el investigador. En este período ubica al texto *Los ilegítimos* (1980) de Hildebrando Pérez Huaranca. Libro que ganara, en 1975, el primer premio del concurso “José María Arguedas”, organizado por la Asociación Universitaria Nisei del Perú, aunque fue publicado tardíamente, tras cinco años.

Con respecto al criterio del **enunciador**, el mencionado crítico literario realiza una división a partir de su cercanía o lejanía con el conflicto. De esta forma, plantea tres tipos: a) enunciadores involucrados directamente en el conflicto. Aquí ubicamos aquellos que pertenecieron o pertenecen a las Fuerzas del Estado

---

<sup>11</sup>La *Comisión de la Verdad y Reconciliación* (2003) señala cinco etapas de la violencia: 1) Inicio de la violencia armada (mayo 1980-diciembre 1982). 2) Militarización del conflicto (enero 1983-junio 1986). 3) Despliegue nacional de la violencia (junio 1986-marzo 1989). 4) Crisis extrema: ofensiva subversiva y contraofensiva estatal (marzo 1989-setiembre de 1992). 5) Declive de la acción subversiva, autoritarismo y corrupción (setiembre 1992 – noviembre 2000), comienza con la captura de Guzmán y otros líderes senderistas y se extiende hasta el abandono del país del ingeniero Alberto Fujimori. Cabe enfatizar que el estudio cronológico que realiza Jorge Terán de la narrativa de la violencia solo se corresponde con las primeras cuatro etapas señaladas por la CVR.

(Fuerzas Armadas o Fuerzas Policiales) o a los grupos subversivos. Por el lado de las Fuerzas del Estado se encuentran autores como Fernando Cueto (ex policía) y Samuel Cavero (ex militar). En la otra margen se encuentran, entre otros, los integrantes del Grupo Literario Nueva Crónica, al igual que Elena Iparraguirre, y los poetas senderistas Edith Lagos y Jovaldo. Entre los involucrados directamente con el conflicto están, también, los sectores andinos (comunidades indígenas sobre todo) que participaron activamente en determinados momentos del conflicto, aunque por intereses que no involucraron, necesariamente, sumarse a la ideología de las huestes enfrentadas.

b) Enunciadores que fueron víctimas directas del Conflicto Armado Interno. Aquí aparecen los peruanos de áreas urbanas y rurales. Ciertamente, el grado de violencia fue mayor en los espacios rurales. Lo comprueban los testimonios brindados ante la Comisión de la Verdad y Reconciliación.

c) Enunciadores que no fueron víctimas directas de la violencia política; no obstante, sufrieron los efectos de la misma. En este último segmento ingresa, posiblemente, la mayoría de los escritores peruanos.

Es importante subrayar que Jorge Terán nos informa de una llamada generación postviolencia, esto se debe a una influencia de los estudios sobre la memoria. A esta etapa pertenecen los escritores nacidos después de 1992 y que en su literatura hacen referencia directa o indirecta al Conflicto Armado Interno. Ejemplo: el texto de carácter autobiográfico *Los rendidos* (2015), de Juan Carlos Agüero. Por otro lado, afirma que no solo escritores peruanos han ficcionalizado la

violencia política de nuestro país, sino que también lo han hecho enunciadores de otras nacionalidades. El caso más notorio es el de Nicholas Shakespeare y su novela *TheDancerUpstairs* / *Pasos de baile* (1995). Historia que tuvo, también, una adaptación cinematográfica el 2003.

Con relación al **circuito de difusión**, el citado investigador realiza una división entre un mercado literario legal e ilegal. El mercado literario legal no es homogéneo ni tampoco es oficial; no obstante, está autorizado por las instituciones culturales y estatales. Su circuito de difusión son las ferias de libros, editoriales, etc. El mercado literario ilegal o semiilegal está constituido básicamente por los escritores vinculados a los grupos subversivos, aunque no es un mercado propiamente dicho, pues no posee el soporte institucional reconocido por el Estado, ni se integra al campo literario peruano, apela a otros canales: la circulación clandestina o a los intersticios del marco legal. En el estado actual de la cosa, se suman los medios de difusión electrónicos, por medio de los cuales se puede acceder a la narrativa de este tenor.

Finalmente el indicador de la **institucionalidad**. Jorge Terán realiza la siguiente división: a) un campo literario peruano canónico, es decir, aquel que está respaldado por un marco legal. A este campo literario pertenecen todos los escritores que han ficcionalizado la violencia política que sufrió nuestro país, a excepción de los narradores que son miembros de los grupos subversivos. Cabe mencionar que este campo literario no es homogéneo y dentro de él se pueden hallar ubicaciones céntricas y periféricas, a partir del posicionamiento de los distintos agentes; una división maniquea pero sintomática es la de escritores

criollos y andinos. En este campo se pretende solo valorar el nivel estético de la obra literaria; no obstante, esto es imposible, el citado autor dice: “Campo que se pretende independiente, autónomo, pero que se rige no solo por la variable cultural, sino por las dinámicas sociales y económicas que configuran un capital simbólico que permite establecer relaciones de dominación al interior de nuestro campo literario” (Terán, 2017: 84).

b) La posibilidad de una nueva institucionalidad. Este sería el proyecto de los escritores que militaron en las filas de Sendero Luminoso, donde la literatura no se valora en su función estética, sino en su función social o, más exactamente, en su función histórica. Para nosotros esta nueva institucionalidad, si se llegará a establecer, no distaría mucho de la institucionalidad oficial, porque no existe literatura netamente estética. La literatura siempre evidencia la lucha de clases, ideologías. En otras palabras, no existe literatura ingenua.

#### **IV.1.2. Nivel literario de la violencia política**

Siguiendo la propuesta de Jorge Terán, él plantea lo siguiente: el tiempo en el texto, el referente y el tratamiento del referente.

##### **IV.1.2.1. Tiempo del texto**

Es necesario decir que Terán basa su análisis en los aportes de la narratología para establecer los niveles del texto narrativo en tanto historia (el qué) y discurso (el cómo). Razón por la cual presta atención específicamente al tiempo de la historia. Este se puede diversificar en la narración a través de saltos al pasado (raccontos) o al futuro (prolepsis), los cuales pertenecen ya al tiempo del discurso.



Por ello, inicia su análisis considerando un presente, un aquí- ahora, que se articula en torno a un a) antes, b) durante o c) después del referente del Conflicto Armado Interno, desde donde se proyecta el racconto o la prolepsis. Ejemplo: el mundo representado en la novela de Samuel Cavero, *Un rincón para los muertos* (1987), su aquí-ahora se ubica anterior al inicio del conflicto armado; el cual se ambienta en la zona sur andina, específicamente en Ayacucho. En cambio, novelas como *Rosa Cuchillo* (1997), de Óscar Colchado; o *Ese camino existe* (2012), de Fernando Cueto, establecen su aquí- ahora en el contexto de la guerra interna. *Sarita Colonia viene volando* se ubicaría en este contexto, pues su aquí-ahora se instala en el pleno desarrollo de la guerra. En tanto, *Criba* (2014), de Julián Pérez, soporta gran parte de su relato en un momento ulterior al conflicto; su aquí- ahora se ubica en Ayacucho, en un periodo que se puede catalogar de posguerra<sup>12</sup>.

#### **IV.1.2.2. El referente**

Esta clasificación considera si el texto ha hecho alusión de manera directa o indirecta al conflicto, en otras palabras, no se enfoca en el nivel de la historia, sino en el nivel del discurso, es decir, cómo se nos relata la historia. Para abordar este tema, Terán propone la siguiente división:

**IV.1.2.2.1. Un paradigma realista.** En esta narrativa el Conflicto Armado Interno se presenta desde la clave de un mundo natural. Dentro de este paradigma se

---

<sup>12</sup> Con respecto a este término, Terán dice: “A esta última ubicación espacio-temporal de la ficción, vinculada al Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, también se la ha denominado literatura Post CVR, específicamente novela peruana Post CVR. El crítico literario Paolo de Lima (2006) fue quien propuso inicialmente este acercamiento” (Terán, 2017: 87).

realiza la siguiente clasificación: 1) Textos que priorizan el conflicto, es decir, es el evento central, es el eje temático alrededor del que se articula la diégesis. Ejemplo: *Lituma en los Andes* (1993), de Mario Vargas Llosa; o *Generación Cochebomba* (20017), de Martín Ruiz Roldán. 2) Textos en donde el conflicto no es el elemento central, isotópico, pero sí se alude a él a lo largo del relato. Ejemplo: *Una mujer no hace el verano* (1996), de Guillermo Niño de Guzmán donde se incluyen viñetas alusivas a la violencia. Novelas, como *No se lo digas a nadie* (1994), de Jaime Bayly; y *Al final de la calle* (1993), de Óscar Malca; ambas realizan una mención esporádica al contexto de la violencia. En esta clasificación entraría *Sarita Colonia viene volando*, pues la historia no se centra exclusivamente en la violencia política. 3) Textos que no hacen referencia directa a los eventos (lugares, fechas, actores), pero sí recrean un espacio- tiempo de similares características al referente ya señalado; de tal forma que se puede asociar a este. Ejemplo: la novela *Radio Ciudad Perdida* (2007), de Daniel Alarcón.

**IV.1.2.2.2. Realismo mítico.** Este tipo de narrativa construye mundos híbridos, en los que el dominio natural convive con el dominio sobrenatural, esto debemos entenderlo desde una clave mítica. Los eventos asociados a la guerra interna se presentan bajo una focalización que privilegia la cosmovisión andina, de carácter mítica. El mencionado investigador dice: “La narrativa de Colchado es, una vez más, muestra de esta tendencia. Pensamos en el cuento “La casa del cerro El Pino” (2012) o la novela *Rosa Cuchillo* (1997)” (Terán, 2017: 88).

**IV.1.2.2.3. Narrativa de corte alegórico.** Esta narrativa da cuenta del referente de la violencia política de los años ochenta del siglo pasado, ya sea mencionando el

evento u obviándolo el texto alegoriza el referente. Ejemplo: la novela *Adiós Ayacucho* (1986), de Julio Ortega; y “El viaje hacia el mar” (1995), de Elena Iparraguirre.

#### **IV.1.2.3. Tratamiento del referente**

Jorge Terán propone este último criterio literario desde una variable ética, a partir de la disposición de elementos textuales, específicamente a partir del nudo, es decir, la crisis que articula la historia. Él reconoce que la narrativa peruana es diversa; no obstante, afirma que la ficción ha seguido básicamente dos derroteros; por ello, propone la siguiente división:

**IV.1.2.3.1. La literatura como acto estético y ético.** La narrativa construye sus mundos ficcionales desde enfoques individuales o colectivos, desde donde se intenta comprender el fenómeno de la violencia política en nuestro país. Este criterio se subdivide en:

**IV.1.2.3.1.1. Crisis individual.** Se genera por el conflicto armado, es decir, se entiende el conflicto personal en función del conflicto armado interno, pues influye directamente en el individuo. Quien ha explorado esta línea constantemente, nos dice el investigador, es Julián Pérez en novelas, como *Retablo* (2004) y *Criba* (2014). Asimismo, las novelas *Kymper* (2014), de Miguel Gutiérrez y *Ese camino existe* (2012), de Fernando Cueto, ejemplifican también esta línea.

**IV.1.2.3.1.2. Crisis social.** En esta narrativa el eje central es la crisis social de carácter colectivo; al interior de la cual, las crisis personales, si es que existen, se definen, en principio y medularmente, por la pertenencia a un modo de pensar

propio de una sociedad tradicional, por oposición a un mundo moderno. Ejemplo: las novelas *La noche y sus aullidos* (2011), de Sócrates Zuzunaga y *Rosa Cuchillo* (1997), de Óscar Colchado, exploran esta temática.

**IV.1.2.3.2. La literatura como acto estético.** En esta narrativa no existe una preocupación por el tratamiento del conflicto, pues este no resulta eje central, sino accesorio. El conjunto de esta narrativa — diversa en sus géneros pero común en su tratamiento del conflicto — se enfoca en el tratamiento de personajes inmersos en búsquedas individuales de corte existencialista (moderno / posmoderno), donde la violencia política es mero elemento decorativo o en el mejor de los casos elemento tangencial. En otras palabras, lo que el mencionado autor nos quiere decir es que la crisis de los personajes en estas novelas no se comprende en función al conflicto armado interno que sufrió el país. Para Jorge Terán, *La sangre de la aurora* (2013), de Claudia Salazar y *Abril rojo* (2006), de Santiago Roncagliolo, pudieron haber sido ambientadas en otro mundo y no hubiera habido gran cambio.

#### **IV.2. Representación de la violencia política en *Sarita Colonia viene volando***

La escena que a continuación vamos a citar nos hace saber que la guerra está en pleno desarrollo. El escenario donde se desenvuelven las acciones es la capital. Se evidencia el poder de dos ideologías enfrentadas: Estado versus Sendero Luminoso. El Estado en su afán de mantener el orden establecido; por otro lado, Sendero Luminoso en su lucha por alcanzar su objetivo de instaurar un nuevo orden social-político; han dado paso a la violencia, a una guerra sin cuartel, en

donde el gran perdedor es el pueblo. En otras palabras, este conflicto de ideologías ha traído como consecuencia la instalación de una nueva realidad cotidiana. En este nuevo contexto social se ha relativizado el valor de la vida humana. Esta ya no está segura en ningún lado, la muerte en cualquier instante llega. De pronto puede hacer su aparición mientras se conversa. Por ello, ya no se puede saber si se habla con los vivos o con los muertos: la frontera entre la vida y la muerte es ambigua en esta nueva realidad. Las actividades cotidianas de las personas se han trastornado radicalmente porque ya no les es posible caminar, pasear, amar, etc., sin que la muerte irrumpa violentamente. Por otro lado, sabido es que el ser humano es mortal, y se acepta esta naturaleza de la existencia, no se necesita estar hablando del tema; sin embargo, este nuevo contexto social recuerda a cada instante que los seres humanos son ahijados de la muerte. Leamos.

Y muerta, colmada de muertos, se halla nuestra tierra mientras conversamos. Parece que un áspero oráculo hubiera caído sobre ella como ocurrió en los tiempos bíblicos con las ciudades malditas. Y ya no sabemos si hablamos con los vivos o con los muertos, y muerta sale nuestra voz, muerta termina antes de llegar hasta el oído de nuestro prójimo [...]. Y ya no es posible escribir sin que aparezca muerta la letra, conversar sin que nuestro interlocutor sea la muerte, leer sin que la muerte aceche en cada párrafo, viajar sin que la muerte nos abra sus brazos helados en la mitad del camino. No es posible caminar, pasear, amar, dormir ni despertar sin detenernos deslumbrados porque una voz desde los cielos negros está proclamando que somos ahijados de la muerte (p.191).

El narrador enfatiza que ya va más de diez años que se padece por esta guerra entre el Estado y Sendero Luminoso. Los apagones en la ciudad son pan de cada día. La idea que desarrolla la novela siempre es la misma: la violencia

política ha instalado una nueva realidad cotidiana, la cual es de desolación. La muerte es la protagonista central de este nuevo orden. Ella es omnipresente, de pronto aparece para dejar sin la palabra, es decir, sin la existencia. La escena que estamos comentando, que luego citaremos, lo ejemplifica esta nueva realidad como un viento negro que sopla en todo el territorio nacional. Notándose claramente que el color negro hace alusión a la muerte, a la desolación. En este contexto social que describe la novela, las garantías a los derechos humanos se han anulado. Elizabeth Jelin (2012), recordemos, nos dice que la violación a los derechos humanos es más notorio en el contexto de un terrorismo. Nuestro objeto de estudio, tal como estamos y seguiremos demostrando, ilustra perfectamente lo que sostiene la investigadora. El Estado y Sendero Luminoso fueron responsables de castigos físicos, vejámenes, desapariciones: jamás respetaron la vida humana; la cual estaba y estará siempre por encima de cualquier ideología, diferencia cultural y de etnia. Leamos la escena.

Pero Fernando no nos lo recomendó. No recuerdo si fue por eso que no consultamos la Biblia, o si a lo mejor ocurrió porque en ese momento se habían apagado todas las luces de la ciudad. Ya hace más de diez años que estas brascas oscuridades nos dejan sin palabras, o más bien sin la palabra. Es como si estuviera soplando un viento negro, como si bajara al mundo desde un cielo colmado de estrellas negras (p.192).

La novela no solo se centra en un solo espacio físico (la capital), sino que nos muestra un panorama general de la violencia. El narrador nos cuenta una noticia proveniente del norte del país, la muerte del alcalde de Chepén. Esto ilustra el modo como operaba Sendero Luminoso. Es decir, esta organización tenía por costumbre aniquilar selectivamente a determinadas personas, específicamente

autoridades públicas. Con la única intención de desestabilizar el orden establecido, siguiendo las directrices de su ideología. Santiago López Maguiña (2007) nos dice que estas ejecuciones selectivas y los coches bomba, todavía aparecen en nuestras imaginaciones horrendas, aún seguimos pensando que los terroristas en cualquier momento van a volver a aparecer para sembrar nuevamente el terror, la muerte. Esto se evidencia a la hora de realizar análisis sociales y proponer soluciones políticas, señala. Nosotros concordamos con él, porque en nuestros días aún persiste el terrorismo, no con la misma intensidad de aquellos años, pero cada vez que hay un atentado; vuelven los fantasmas del pasado. Y nuevamente se actualizan los debates para proponer nuevas medidas políticas contra el terrorismo, pero lamentablemente es solo un escándalo mediático de nuestras autoridades, porque luego las cosas se quedan igual. Leamos.

Pero un mes más tarde, nos llegó la noticia de que dos hombres habían llegado a Chepén. Llegaron en una camioneta. Se apearon junto a la casa del alcalde. Tocaron a la puerta. — ¿Está tu padre?— le preguntaron al niño que salía a recibirlos. — ¿Es usted el alcalde?— inquirieron al hombre que llegaba detrás del niño. — ¿Está usted? ¿Está usted seguro?

Talvez hicieron esas preguntas muchas veces para darse tiempo, porque no es tan fácil: no tan rápido puede uno colmarse del odio suficiente para matar a otro hombre (pp.192-193).

Prosiguiendo con el análisis de la muerte del alcalde a manos de Sendero Luminoso es muy importante subrayar lo que el narrador sugiere, lo que tal vez pensó la víctima en su último instante de vida: “Tal vez nunca se enteró para qué era necesaria su muerte”. En este razonamiento no hay una aparente lógica para

la muerte selectiva que se la da a determinadas autoridades. Sin embargo, la coherencia a estos cruentos hechos lo da la ideología. Santiago López Maguiña (2007) nos dice que las ejecuciones individuales y en masa eran parte del conjunto de la violencia, tal como los castigos y la imposición de normas y leyes. Pero esta violencia, nos dice el investigador, se encontraba primero en el discurso de Sendero Luminoso, el cual pregonaba que el poder se obtendría a través del uso de las armas. Esto es lo que se evidencia en la ejecución del alcalde: ideología senderista, materializada en el uso de las armas. Citamos la escena para luego seguir con nuestro análisis.

— ¿Es usted? ¿Está usted? — seguro el alcalde siguió escuchando mientras su alma se iba ligerito. Tal vez no escuchó los balazos que lo mataban. Tal vez nunca se enteró para qué era necesaria su muerte. Tal vez ni siquiera supo que lo estaban matando. Tal vez, allá donde está no lo sabe todavía.

Creo que los asesinos habían logrado serlo, alimentarse de todo el odio requerible, tan solo después de un largo aprendizaje (p. 193).

Žižek (1992) nos hace saber que la ideología tiene mucho poder sobre el ser humano, porque una vez que se ha apoderado piensa y actúa por él. La persona entenderá el mundo a partir de ella. En otras palabras, el sujeto pierde toda autonomía, se vuelve un títere de esta. Es menester decir que la ideología de Sendero Luminoso no llegaba por sí sola al sujeto que era parte de este movimiento. Ella provenía del líder, Abimael Guzmán (presidente Gonzalo), quien la hacía circular a través de mecanismos internos del partido<sup>13</sup>. Lo que estamos

---

<sup>13</sup>Santiago López Maguiña (2007) nos dice que en el interior del partido se libraba una lucha ideológica entre dos líneas: la línea revolucionaria y la línea reaccionaria. Siempre ganaba la línea revolucionaria, encarnada por el líder que nunca se equivocaba, los derrotados tenían que acatar. Siempre había debates en el partido, se convocaba a los militantes a participar en las discusiones.



afirmando se demuestra, en la escena que acabamos de citar, cuando el narrador manifiesta que los terroristas han logrado alimentarse de todo el odio posible, luego de un largo proceso de aprendizaje. Este aprendizaje no es otra cosa que la ideología senderista. Santiago López Maguiña (2007) asevera que tomar las armas significaba haber hecho suyo la doctrina de la urgencia de la insurrección de los excluidos y de los métodos salvajes que se suponían imprescindibles para cristalizarla. En consecuencia, portar una carabina indicaba, para el terrorista y para los demás, haber aceptado ser integrante de las huestes enemigas del Estado.

Para el referido crítico literario, en las directrices de Sendero Luminoso, la supremacía es una potencia de sometimiento que nacía del arsenal bélico. Sus adeptos frecuentemente declamaban una expresión muy famosa, “el poder nace del fusil”, atribuida a Mao TseTung. Abimael Guzmán y sus simpatizantes la utilizaban también en sus disertaciones. No obstante, nos dice el investigador, la alocución no debe interpretarse al pie de la letra. La escopeta de donde germina la autoridad es un elemento de la guerra. Por tanto, la violencia es un concepto vasto, que incorpora a las armas de fuego y a otros instrumentos de devastación y de dominio. Uno de esos componentes importantes son las bombas y los coches bomba, tan amadas e idolatradas por los rebeldes. Las granadas llevaban al clímax la emoción de los senderistas, tal vez de la misma manera que lo hace la quema de explosivos de menor intensidad en los pobladores de las regiones

---

Se organizaban asambleas y congresos para tomar decisiones. Pero en todas las ocasiones se aprobaban las tomadas por el Comité Central, las cuales siempre emanaban del presidente Gonzalo (nombre de guerra de Abimael Guzmán), personaje dotado de suma capacidad de conocimientos y visión.

andinas durante sus fiestas cívicas y religiosas. Una idea importante que destaca Santiago López Maguiña (2007) con relación al conjunto de armas usados por Sendero Luminoso, es que entre estas se encontraban armas cavernícolas (piedras, machetes, etc.) utilizados en las matanzas, específicamente las que hacen participar directamente al victimario. Por ello, nos dice el estudioso, la violencia es híbrida, pero la carabina es más representativa que las granadas, a pesar que su potencia catastrófica es superlativa. La importancia del rifle sobre las bombas, explica Santiago López Maguiña (2007), es porque este es personal con relación al proyectil que posee atributos globales, además debemos considerar el vínculo que forma con el senderista. El torpedo, en base a estos argumentos, es un objeto no privado. No es encomendado al combatiente para que lo emplee y lo administre. Por todo esto, el fusil es el símbolo de la violencia, su uso significa el compromiso con la causa de Sendero Luminoso.

Hay que añadir a esos rasgos distintivos del fusil, nos dice el citado crítico literario, otra inherencia: la eficacia en antonomasia con las armas retrogradadas (cuchillos, mazos, etc.). En consecuencia, el máuser evidencia una disconformidad tecnológica: es más certero. Posibilita la destrucción de contrincantes ubicados muy lejos del tirador. Asimismo, enfatiza Santiago López Maguiña (2007), no se puede dejar de advertir que el rifle mata de una manera menos cruenta, a diferencia de las armas de mano. Por tanto, las armas de fuego son rasgos de progreso, contrariamente a sus opuestas que son marcas de salvajismo. El investigador está convencido que este mismo pensamiento corrió por el imaginario senderista, en consecuencia las armas de fuego fueron ubicadas en la categoría

de lo moderno, aunque esto no significa que compartieran la misma concepción de modernidad y de civilización.

Para Santiago López Maguiña (2007), el fusil y el armamento de pólvora en su totalidad, aparte de ser símbolos de la modernidad, son más mortales, más eficaces que las armas cavernarias. A través de estas se canalizan los objetivos senderistas. Su presencia es de vital importancia; por ello, su carencia es disfrazada. En ocasiones las armas que llevan los guerrilleros de Sendero Luminoso son simulacros de madera. Obviamente, la intencionalidad de la simulación es engañar a los antagonistas, pero, al mismo tiempo, es crear una ilusión de poderío para los mismos portadores. Es decir, asegurarse que por ello serán vistos como fuertes y, además, creer verse a sí mismos poderosos. De allí la importancia del fingimiento. Por ello, afirma Santiago López Maguiña (2007), el máuser, de entre todo el arsenal, es la estrella, porque en él están adjuntas todas las moléculas de la revolución que se desea transmitir a los receptores. En otras palabras, su presencia es un macro texto. Y lo más importante, todos los que lo visualizan pueden leerlo, interpretarlo. Cuando las personas se muestran reacias al discurso interviene para “convencer”. Dicho de otra manera, las pistolas validan el conocimiento guerrillero. Sostienen la convicción que su saber no solo es superior a cualquier otro, sino que es irrefutable.

Por todo lo expuesto, podemos decir que la ideología de Sendero Luminoso tiene dos fases de interiorización: la primera es por las buenas, de forma civilizada se pretende convencer a los receptores; la segunda es aplicando la fuerza, lo que

implica el uso de las armas, a todos aquellos que se resisten a escuchar y asimilarla.

Es muy interesante la crítica que le hace la novela a la ideología de Sendero Luminoso. El objetivo principal de Sendero Luminoso es la instalación de un nuevo orden. Sin embargo, esta nueva sociedad será erigida sobre cadáveres, después de una cruel masacre a miles de peruanos. No obstante, esta matanza es justificada por su ideología, es decir, se asume como un costo natural para lograr una nueva nación<sup>14</sup>. La reflexión que plantea la novela es con qué sonrisas contarán para festejar si logran su objetivo. Esta guerra va a dejar profundas cicatrices, incluso en ellos mismos, como muy bien señala Santiago López Maguiña: “Desde luego, las marcas de la guerra son llevadas por los damnificados, por las víctimas y los verdugos. Pero lo más importante, están tatuadas en el imaginario colectivo” (López, 2007: 15). Sendero Luminoso no ha pensado en las consecuencias de sus muertes si llegase a vencer al Estado. Es decir, los derechos humanos vulnerados en la guerra cómo los repararía. Y esto es lo que se está viviendo en nuestros días, el Estado ganó la guerra contra Sendero Luminoso, pero hasta ahora no ha podido saldar cuentas con las víctimas directas e indirectas. Santiago López Maguiña nos dice que la guerra es una herida todavía no saturada. Esto se evidencia en las diversas creaciones ficcionales, cuya trama versa sobre la lid y sus secuelas nefastas, refiere. Leamos la obra que estamos analizando.

---

<sup>14</sup>Santiago López Maguiña (2007) afirma que el bien precioso del nuevo orden económico y político al que aspiraba Sendero Luminoso, no se lograría solo a través de la persuasión y la seducción al campesinado (fuerza principal de la revolución democrática-popular), sino también mediante la compulsión de la violencia.

Su estrategia les enseña que solamente así, después de muchos borbotones negros, se construirá en el Perú una sociedad justa. Pero si eso es así, no entiendo con qué sonrisas contaremos para festejar la felicidad permanente del futuro ni que corazón guardaremos para entonces, y no sé si nuestro corazón será entonces corazón de hombre o corazón de bestia [...]. Lo único que se llegó a saber del crimen es que fue cometido en nombre del mañana (p. 193).

Es interesante la representación de la violencia política que se da en *Sarita Colonia viene volando*, porque no solo se centra en criticar la ideología de Sendero Luminoso, sino que también denuncia el accionar cruel, violento por parte del Estado. Se nos informa la existencia de un grupo paramilitar, amparado por el Estado, cuya función era aniquilar selectivamente a los enemigos sin comprobar si verdaderamente lo eran. Este grupo paramilitar no respetaba ni siquiera la Iglesia. El narrador nos informa que este grupo sin ningún miramiento dinamitó una parte de la iglesia de Chepén. El delito que cometió el padre fue dar un sermón en donde se hablaba de la resurrección y de la paz. Se le acusó de comunista porque hablaba de una Iglesia para los pobres. Es decir, hablar por los pobres o ser pobre te hacía sospechoso de ser enemigo del Estado. Es alarmante las aseveraciones que hace el narrador respecto a las acciones del grupo paramilitar: “hace ya varios años que gozan torturando y matando, y ya debe estar por agotarse la muerte” (p. 193). Es decir, matan igual o más que los propios terroristas. Siembran el terror al igual que estos últimos; y lo peor que el ministro del Interior aseguraba que este grupo no existía. Por eso, de forma irónica se decía— comenta el narrador — que muchos pensaban que a lo mejor los miembros de este grupo paramilitar habían nacido invisibles.

Miguel Ángel Huamán (2007) asevera que las huestes revolucionarias iniciaron en 1980 la guerra interna, y en sociedad con el terrorismo del Estado desataron ríos de sangre en el país por un lapso de veinte años. Esto es lo que está describiendo el texto: el terror sembrado por ambos bandos en conflicto. Leamos la escena.

Eso sí, supongo que más invisibles deben ser los hombres del comando derechista porque hace ya varios años que gozan torturando y matando, y ya debe estar por agotarse la muerte, pero la Policía no los ve, el ministro del Interior asegura que no existen y muchos piensan que, a lo mejor, nacieron transparentes.

Los hombres de la derecha invisible dinamitaron una parte de la iglesia, justamente donde se halla la vivienda del padre Fernando. Parece que les había disgustado un sermón dominical dedicado al tema de la resurrección y la paz. Les incomodaba, dijeron en un volante, que los curas hablaran de una Iglesia de los pobres, y acusaban de comunista al sacerdote (pp. 193-194).

La novela siempre está recalcando que en el Perú se ha instalado, lamentablemente, una nueva realidad, que es de terror, de muerte. En todo el país, nos dice el narrador, siguen resonando los balazos. Se truncan vidas de forma violenta. La existencia cotidiana de las personas no llega a realizarse porque de pronto les cae un balazo. El texto retoma nuevamente la denuncia en contra de las Fuerzas Armadas del Estado. Esta vez se realiza una denuncia contra la Policía, quien mató a un grupo de jóvenes en Pueblo Libre sin un previo juicio, ni al amparo de una ley que autorizaba la pena de muerte. Es notorio, una vez más, la violación a los derechos humanos. No hay garantías para la vida en este nuevo contexto social.

Néstor Saavedra Muñoz (2007) afirma que en el contexto social del conflicto armado interno se percibió una decadencia de las instituciones del Estado. Esto es precisamente lo que estamos demostrando, la existencia de una crisis profunda de dos instituciones (Policía y Ejército) que se suponían tenían que proteger a la población, no vulnerarlos sus derechos. Leamos.

En otros lados del Perú siguen resonando los balazos. Caen sobre la gente que salió temprano de la casa para dejar a sus hijos en el colegio. Atraviesan el cuerpo y las almas de un grupo de jóvenes a quienes la policía fusiló hace pocas semanas en Pueblo Libre sin juicio previo ni ley que autorice la pena de muerte. Por fin, las balas se transforman en moscas de colores y vuelan sobre el mapa de un país donde la noche precede a la noche (pp. 194).

El texto continúa informando las consecuencias del establecimiento de una nueva realidad por culpa de la guerra interna entre Sendero Luminoso y el Estado. Vuelve, una vez más, a denunciar a las Fuerzas Armadas. En esta ocasión al Ejército, el cual irrumpe, a altas horas de la noche, violentamente en las casas de los sospechosos de ser terroristas para desaparecerlos. Sus familiares nunca supieron a dónde se los llevaron. Cuando reclamaron por ellos, la versión oficial fue que nunca existieron; a pesar de que sus familias juraron, insistieron que fueron los soldados quienes se los llevaron. Esto evidencia que el terror no fue solo por culpa de los terroristas, sino que también fue responsabilidad del Estado. Por ello, el narrador sentencia que las muertes a manos de estos grupos paramilitares fueron consentidas por el Estado. Es notoria, una vez más, la violación a los derechos humanos de estas personas. Leamos.

En todo el país, la muerte sigue cantando. Pero también hay una muerte silenciosa que empuja a medianoche la puerta de los que duermen. Alta y brillante, ilumina

después el rostro de aquel a quien busca, y se lleva al elegido a empujones. Lo secuestra para borrar ese rostro de la lista de rostros de la Tierra, para convertir en aire su nombre, su palabra, sus amores. Se lo lleva, y nadie sabrá después a dónde. Y además, al cabo de unos días todo será mentira, aunque los familiares del desaparecido juren que fue verdad, y que la muerte venía acompañada por un piquete de soldados [...]. Todo hace pensar que esa muerte es una muerte consentida (p. 194-195).

El narrador se espanta ante la posibilidad de que las muertes clandestinas por parte de las Fuerzas Armadas sean oficializadas. Nos informa que el mismísimo presidente de la República ha sugerido que los civiles sospechosos de terroristas sean juzgados por tribunales castrenses. Estos van a ser, nos dice el narrador, primero muertos, luego se les hará un juicio veloz con testigos invisibles. El narrador está muy angustiado, por ello se pregunta, “¿cuándo terminará todo esto?” (p. 195). Esta denuncia es muy grave, porque la máxima autoridad del país, responsable de velar para que los derechos humanos se respeten, pretende violarlos al amparo de una posible nueva ley, con la excusa de querer terminar con el nefasto terrorismo. Leamos.

Algo más, cuando se escribía este libro estaban las balas a punto de convertirse en visibles, legítimas y autorizadas. Lo serán si prospera una sugerencia del presidente de la República para que los civiles sean juzgados por tribunales castrenses. En ese caso, los sospechosos de terrorismo podrán ser ejecutados por el Ejército, y después de comprobar que estén bien muertos, se les hará un juicio tan veloz como un padrenuestro y también con testigos invisibles. ¿Cuándo terminará todo esto? (p. 195).

En el abuso cometido por las Fuerzas Armadas percibimos muy claramente que el Estado en su objetivo de mantener el sistema presente no tuvo ningún miramiento para matar a culpables y no culpables de terrorismo. La muerte de las



personas fue un medio necesario que se tenía que dar para alcanzar el fin (la mantención del sistema). La novela muestra que el Gobierno ejecutó una sola política: muerte a todos los terroristas, sospechosos e inocentes. Por tanto, el Estado siempre supo todo el atropello que cometían el Ejército y la Policía. El Perdón, el Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, y todas las actividades oficiales realizadas en la actualidad es una gigantesca hipocresía. Estas acciones oficiales no son porque verdaderamente le duelan al Estado las vidas que se perdieron, sino simplemente es para que el pueblo no desestabilice el sistema con reclamos, denuncias. Toda esta crítica que estamos realizando demuestra que un texto ficcional dice más cosas que un discurso oficial, científico, sociológico. En este caso puntual, *Sarita Colonia viene volando* es un claro ejemplo de todo lo que estamos expresando.

#### **IV.2.1. Realismo maravilloso en la representación de la violencia política en *Sarita Colonia viene volando***

##### **IV.2.1.1. La visión de Sarita Colonia**

La novela alude a un acontecimiento específico de la guerra interna: el asesinato de los presos terroristas, luego de que estos se habían rendido, en la isla carcelaria de El Frontón<sup>15</sup>. En este punto es evidente que la novela está dialogando con el Campo de Referencia Externo. Lo interesante es que la novela en su Campo de Referencia Interno representa este hecho histórico de la violencia política a través de un realismo maravilloso. La protagonista tiene una visión de lo

---

<sup>15</sup>Este suceso se dio el 18 de junio de 1986, en el gobierno de Alán García Pérez.

que va a suceder cincuenta años más tarde<sup>16</sup>. En la escena, también, notamos la ironía del narrador. Este califica a esta masacre como una operación exitosa de las Fuerzas Armadas. La ironía es evidente: nunca han ganado guerras. Este acontecimiento es una clara violación a los derechos humanos. A estos presos muertos se les enterraba clandestinamente. Leamos.

En una época futura, casi cincuenta años después de la muerte de Sarita, los presos políticos se habían amotinado contra las autoridades en la isla carcelaria de El Frontón. Derrotados luego de una exitosa operación bélica de las Fuerzas Armadas, se habían visto obligados a rendirse [...]. En ninguna guerra de la historia, habían logrado las Fuerzas Armadas una victoria tan gloriosa. Pero no podían exhibirla ante el público debido a la incomprensión del mundo, y por eso estaban distribuyendo los cadáveres entre las diversas fosas comunes del Callao. Los enterraban en silencio y a escondidas, sin velas y sin llanto, sin trago y sin gemidos, sin familiares que los velaran y sin la promesa del cielo y de la vida eterna. Por eso, habían llegado rodando hasta la fosa donde se hallaba Sarita, y todavía no sabían si de veras eran difuntos (p. 275).

La denuncia de la novela no termina en informar este asesinato. A estos presos asesinados se les cambiaba continuamente de fosa común cada vez que un fiscal denunciaba haber hallado los cuerpos de los desaparecidos. No hay un respeto a su dignidad de seres humanos. Es fundamental enfatizar que esta escena está enmarcada dentro de un realismo maravilloso: los muertos continuaban teniendo conciencia dentro de la fosa común. Luis Fernando Chueca (2007) asevera que en la guerra interna, según los datos oficiales de la Comisión

---

<sup>16</sup>José Antonio Bravo (2011), recordemos, nos dice que en el realismo maravilloso suceden hechos extraordinarios. Los personajes realizan actos inexplicables, tal como estamos siendo testigos de la visión que tuvo Sarita Colonia estando ya muerta. Pero todos estos acontecimientos, asevera el investigador, están enlazados con temas importantes. Por ejemplo, la política, las injusticias sociales. Esto es precisamente lo que estamos analizando. Mucha gente murió a manos del Ejército, la Policía y Sendero Luminoso; la novela denuncia estos abusos crueles, inhumanos.

de la Verdad y Reconciliación (CVR), 70000 pérdidas humanas desde que se inició el combate. En ese contexto, refiere el crítico, una desgarradora comprobación de los asesinatos cometidos en la batalla son las fosas comunes. Tal modalidad de entierro era una maniobra inhumana llevada a cabo por los cachacos, siguiendo órdenes superiores, con el objetivo de entorpecer la identidad de sus martirizados. Con ello se pretendía eludir que se averigüe las secuelas de la contienda en pleno desarrollo. En *Sarita Colonia viene volando* se observa lo siguiente:

Uno de ellos quiso preguntarle a su compañero si sabía a qué lugar habían llegado, pero sus ojos ya no le respondían y tenía la boca llena de cal y de arena [...]. Y además, ya el cansancio los vencía de tanto ir cambiando de una fosa a otra. Porque ocurría que cada vez que en Lima un fiscal denunciaba haber hallado el cuerpo de los desaparecidos, llegaba el de bigotito con los soldados muerteros, los desenterraba, ponía su oído sobre el corazón de los subversivos para cerciorarse que no habían resucitado, y por fin los trasladaba hacia otra tumba colectiva (p. 276).

#### **IV.2.1.2. La visión de don Amadeo Colonia**

El relato esta vez se centra en don Amadeo Colonia, padre de Sarita Colonia, quien se hallaba en búsqueda del lugar exacto donde yacía el cuerpo de su amada hija. La escena se tiñe de un realismo maravilloso, pues este en su afán de encontrar la tumba de su hija, entabla conversación con los difuntos. Estos le contaron los sucesos que irían a ocurrir medio siglo después en la sierra, a saber, la masacre de los campesinos por las Fuerzas Armadas. La novela, específicamente, en esta oportunidad se refiere al pueblo de Cayara. Nos cuenta que el Ejército no tuvo ningún miramiento para matar a todos, incluidos niños,

ancianos y mujeres. Es evidente el ensañamiento contra los humildes pobladores, el cruel abuso a su máximo derecho humano: la vida. Leamos.

Amadeo Colonia habló días y meses con difuntos y vivientes tanto de la hija que había ido a buscar como de su propia vida cargada de tantos afanes y desencantos.

Habló con los difuntos [...]. En otro tiempo, que don Amadeo no distinguía si era el pasado o el futuro, un relato o una profecía, una población entera de la sierra peruana había sido exterminada a balazos por las tropas del gobierno. En un pueblo llamado Cayara, los hombres y las mujeres, los niños y los viejos vieron como las balas caminaban directamente hacia ellos, hacia su corazón y sus ojos, pero no vieron su muerte (p. 281).

Evidenciamos en esta escena que la muerte de los hombres andinos no solo fue por culpa de los terroristas, sino que también fue por culpa de las Fuerzas Armadas. Es notorio en esta escena que los militares arrasaron con pueblos enteros. La vida de estas personas no significó nada. El Estado cuando se enteró de estos abusos, por parte de una maestra que logró escapar y denunció el hecho a la prensa y a las autoridades, no hizo nada. La comisión investigadora fue al lugar un momento, como si la muerte total de un pueblo pudiese resolverse en una visita efímera, no encontró nada, y allí concluyó su investigación. Leamos.

Una maestra del lugar escapó hacia las alturas y denunció el caso a la prensa y a las autoridades. Cuando, una semana más tarde, arribó a Cayara una comisión investigadora encabezada por un senador de la república, los obreros hundieron la palana sobre la tierra para tan solo hallar la tibieza de los que habían dormido allí, pero no sus cadáveres [...]. Se presentó después ante los periodistas y declaró que los muertos habían mentido, y que no había sino tierra debajo de la tierra, y sangre negra en el aire, y tumbas vacías, porque todo, aparentemente, había sido un invento. Un invento fabricado por los propios muertos (p. 281).

Si analizamos la huida de la profesora de la terrible masacre, desde la perspectiva de Luis Fernando Chueca (2007), podemos decir que ella es una víctima en carne propia, la cual fue ignorada por la prensa, por el Estado, como si no perteneciese al lugar social que fue arrasado, por el simple hecho de que no murió. No repararon que su cuerpo iba a llevar por siempre el espanto, el furor, la locura: todo el peso de la monstruosidad, la huella imborrable de lo real. El investigador nos dice, esta ignorancia a las víctimas que sobrevivieron al inhumano trato de las Fuerzas Armadas son reivindicados, de alguna manera, por la poesía; y desde luego también aquellos que perecieron. Por ejemplo, Raúl Mendizábal, en su poema “Pucayacu” (escrito en mayo de 1985, pero publicado recién en 1987), nos remite al ajusticiamiento extraoficial y sepultamiento subrepticio, entre el sétimo y octavo mes de 1984, de 49 varones y una dama, capturados y encaminados al cuartel de la Infantería de Marina de Huanta, en Ayacucho. Sus carnes fueron halladas en cuatro fosas en Pucayacu, provincia de Acobamba en Huancavelica, el 22 de agosto de 1984. Sobre la matanza en Pucayacu, nos dice Luis Fernando Chueca, también ha escrito el poeta José Antonio Mazzotti. Según la crítica del citado estudioso, se percibe aflicción y fraternidad con los lugareños perecidos. Paolo de Lima (citado por Luis Fernando Chueca) con respecto al poema de Mazzotti, afirma que el poema pretende mostrar y responder ante la pasividad de la mayoría, lo cual también, de alguna manera, nos hace partícipes de la ensañación que sufrieron nuestros hermanos aldeanos. Nuestro mutis refuerza el abandono estatal. Tenemos que sacudirnos del pavor para poder ayudar y reclamar justicia.

Fabiola Escárzaga (2005) afirma que la investigación a las masacres de los pueblos de la sierra a manos de las Fuerzas Armadas como de Sendero Luminoso lo realizó la Comisión de la Verdad y Reconciliación, quien presentó su informe en agosto de 2003. No obstante, la investigadora realiza una severa crítica a dicho informe. Ella argumenta que la Comisión de la Verdad y Reconciliación solo responsabiliza a Sendero Luminoso de desatar unilateralmente la violencia extrema, y que las Fuerzas Armadas que condujeron la estrategia contrainsurgente solamente reaccionaron al estímulo senderista, respondieron a su provocación. En tanto, a los campesinos indígenas los presentan como víctimas pasivas. No reconocen que estos se identificaron con la causa senderista. En otras palabras, para Fabiola Escárzaga, el conflicto interno fue de carácter étnico. Por otro lado, Alberto Valdivia Baselli (2007) asegura que la violencia terrorista fue la cúspide polar a la violencia social general del Perú. Para él, la violencia terrorista tiene sus inicios desde el momento que se instauró la República o, incluso dice, desde la instauración del régimen colonial con sus discursos hasta ahora vigentes. La idea principal de estos críticos mencionados se puede sintetizar que la población campesina siempre ha sido marginada, y todavía sigue siendo olvidada por el Estado. Sendero Luminoso lo que hizo fue canalizar este resentimiento de esta clase social ignorada. Ello explica la adhesión de los campesinos a su causa. No obstante, debemos señalar que las poblaciones andinas tampoco se sintieron revindicadas por Sendero Luminoso, porque este movimiento fue autoritario, no respetó su cultura. Víctor Quiroz (2007) refiere que el discurso de Sendero Luminoso fue autoritario, porque intentó estandarizar atrocemente a la patria andina. Fue invidente ante las interacciones culturales en lo

recóndito de esta gran familia. La causa fue, dice el citado autor, la importación acrítica y distorsionada del marxismo y del maoísmo como base de su ideología. Esto trajo como consecuencia la implementación de una política silenciadora y excluyente tan igual a la de la élite criolla. Es menester recordar el postulado de Jorge Terán (2017), a saber, las comunidades indígenas participaron activamente en determinados momentos del conflicto. Pero esto no significó que estaban a favor de Sendero Luminoso o del Estado. En otras palabras, ellos defendían sus intereses, que distaban mucho de los bandos en contienda. Esto demuestra que la guerra interna es muy compleja explicarla. Por eso, la abundancia de reflexiones en torno al Conflicto Armado Interno.

Al respecto, Santiago López Maguiña (2007) nos dice que desde la perspectiva de Sendero Luminoso la masa campesina, básicamente serrana, por ser explotada por el sistema capitalista reunía los requisitos primarios para contribuir en pro de la pelea comunista. Pero necesitaban una dirección, de unos pastores que la mismísima coyuntura bélica escogía. Estos venían a ser la columna principal, es decir, el Comité Central, del cual brota el caudillo supremo, iluminado de virtudes superlativas que lo hacen único. Él es la encarnación de la sabiduría, por ello a decodificado correctamente los postulados del marxismo-leninismo, pensamiento Mao TseTung. Por tanto, puede llevarlos a la praxis. Ese talento lo hace ver como una deidad, que irradia iluminación, la cual transmite a sus discípulos, al Partido que “tiene mil ojos y mil oídos” cuando se trata de supervisar a los afiliados y a la población liberada. De la explicación proporcionada por Santiago López Maguiña (2007), podemos afirmar que los campesinos y los

obreros son la base, el principal receptor de la ideología senderista. No obstante, ellos tampoco se sintieron representados por Sendero Luminoso en toda su dimensión, porque el líder, Abimael Guzmán, se tornó un dictador de la ideología maoísta, no atendió realmente al factor cultural, nunca se puso a mirar el panorama político-social desde la perspectiva de las clases sociales que el pretendía liberar, lo miró desde la ideología maoísta. De los argumentos esgrimidos por Santiago López Maguiña (2007) podemos darnos cuenta que Abimael Guzmán fue un hombre muy pensante, pero extremadamente soberbio, lo cual no le permitió ser el líder que la población excluida esperaba de él. Al final cayó en el mismo error de los dirigentes del Estado peruano, pues estos han importado un sistema económico e ideológico extranjero, como es el capitalismo. Por su parte, él también importó su ideología, y pretendió implantarla por la fuerza. No llegó a crear una ideología propia, que emane de la realidad social peruana. Por eso, no es de extrañar, como afirmamos en el párrafo anterior, que las poblaciones serranas no se sintieron identificadas con uno u otro bando en conflicto. Abimael Guzmán fue tan solo un falso profeta más para las poblaciones marginadas por el Estado peruano.

La novela nos habla del panorama general del sufrimiento de los pueblos de la sierra (Cayara, San Francisco, Cocahuischaca, Pecpeccouco, Pichirumi, Usutapampa, Accomarca, Soccos y Corpaccasa) en el pleno desarrollo de la violencia. Cuando se denunciaba los abusos cometidos contra ellos por parte de las Fuerzas Armadas, el Estado exigía pruebas de las muertes, incluso dudaba de la previa existencia de las víctimas. El testimonio desgarrador de sus familiares no



tenía validez. El narrador nos convierte en testigos de la cruel masacre de estas personas: no hay misericordia. Se les despedaza, se les saca sus ojos, su lengua, se los cuelga, muchos de ellos son desaparecidos, que hasta la fecha siguen sin haberlos encontrado. La escena que estamos analizando debemos subrayar que las descripciones están envueltas en un realismo maravilloso, porque lo que está viendo don Amadeo ocurrirá medio siglo después. Leamos.

Y supo que todo aquello ocurriría medio siglo después. En esa época, el desenlace de todas las historias resultaría similar: los campesinos muertos en la plaza de armas de Cayara, los que fueron amontonados en San Francisco, en Cocahuischaca y en Pecpeccouco, los que fueron enterrados dos, tres y cuatro veces en Pichirumi, Usutapampa y en Corpaccasa no podrían decir siquiera que alguna vez habían sido hombres y mujeres porque tendrían que demostrarlo, y eso resultaría imposible porque es imposible juntar todos sus restos e incorporarse para los despedazados, y no pueden mirar el camino los que no tienen ojos, y no pueden suplicar los que perdieron su lengua, ni protestar, ni pelear, ni tan solo defenderse, los que amanecieron colgados de un gancho en Accomarca, y en Soccos [...], las comisiones oficiales reclamarían la prueba de su muerte y pondrían en duda incluso su existencia previa (p. 282).

Luis Fernando Chueca (2007), con respecto a estas crueles muertes y desapariciones de los humildes campesinos de la sierra (sobre todo de Ayacucho) nos dice que la gran mayoría de víctimas fue enterrada en fosas comunes. El investigador nos relata los pasos de la desaparición de una persona. Esta era arrestada, asesinada y enterrada clandestinamente en una fosa común o arrojada a un río.

Percy Encinas Carranza (2007) es muy enfático al señalar que estos sucesos exceden nuestros intentos para comprender esta penosa realidad. Él sentencia

que hasta la actualidad no hay ningún asomo de lección aprendida, ni de ética elemental. Respaldamos su argumento, porque efectivamente hasta la fecha el Estado no tiene representatividad en el interior del país, es extremadamente centralista como lo fue el siglo pasado donde se dio el estallido de la violencia. Es sabido que la no presencia del Gobierno en las zonas más alejadas de la capital es un gran caldo de cultivo para que aparezca cualquier partido radical y se repita nuevamente la historia.

Fabiola Escárzaga (2005) nos dice que hasta la actualidad sigue siendo muy difícil hacer un balance completo del fenómeno senderista. La objetividad resulta aún un atributo ausente en la mayor parte de los analistas peruanos que como el resto de la población continúan resintiendo las secuelas del conflicto armado de 1980-2000. Las autoridades gubernamentales y las fuerzas políticas sobrevivientes al conflicto continúan haciendo como hacía Fujimori en la década del noventa: reviven el fantasma de Sendero Luminoso cada vez que les resulta útil y lo niegan cuando él realmente aparece. Nosotros nos adherimos a esta idea, porque efectivamente hasta la fecha asistimos a noticias que muestran ataques terroristas en el interior del país, pero estos atentados “aparecen” cada vez que hay un escándalo político difícil de ocultarlo, manejarlo. Al margen de que sirva como “cortina de humo” el tema del terrorismo, este aún persiste, y no se le da la atención que se merece. Total en el la provincia mueren peruanos “insignificantes”, ellos no son “líderes políticos”.

La polarización de fuerzas continúa siendo la constante en el campo político peruano, el miedo a parecer y ser acusado de subversivo permanece entre los

sectores medios urbanos letrados, que tienen acceso a la palabra escrita o a los medios electrónicos y los sectores étnicos mayoritarios permanecen al margen de la sociedad y en silencio, no hay garantías para expresarse libremente. En este ambiente, verdad y ficción se confunden continuamente, sentencia la investigadora. Nos adherimos a estas reflexiones, porque efectivamente hasta la actualidad no se sabe con exactitud qué fue lo que realmente pasó en esos años de violencia política. Por ello, la estudiosa argumenta que no hay todavía una “verdad oficial” y legítima sobre las dos décadas de violencia que vivió el país, porque no hay un vencedor contundente y legítimo en el conflicto. Hay todavía varias “verdades” en disputa, pero todas ellas desde el lado de los vencedores que siguen siendo las fuerzas conservadoras dominantes; del otro lado, desde los vencidos, persiste el silenciamiento de otras versiones posibles del conflicto. Las primeras posiciones se ventilaban durante el intenso debate en la prensa peruana que precedió y continuó a la presentación del informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en agosto de 2003, en el que los voceros de los viejos políticos, los partidos y los miembros de las fuerzas armadas que gobernaron el país entre 1980 y 2000; y que fueron responsables de acciones contrainsurgentes que provocaron violaciones sistemáticas de los derechos humanos de la población civil y de elementos subversivos indefensos, descalificaron a los integrantes de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, y cuestionaron sus conclusiones. Esta conducta, afirma Fabiola Escárzaga (2005), revivió el viejo tono anticomunista de los tiempos del conflicto armado, como estrategia defensiva frente a los posibles juicios y castigo a sus delitos. La estrategia de neutralización de la capacidad de acción de la Comisión de la Verdad y Reconciliación tuvo éxito, es muy poco lo

que se ha hecho más allá de lo simbólico y moral para castigar a los culpables y para reparar los daños sufridos por la población civil afectada, no hay la fuerza política ni los recursos materiales necesarios para hacerlo. La Comisión de la Verdad y Reconciliación, para la investigadora, es una buena herencia, pero el compromiso con ella es más declarativo que real.

Por otro lado, Fabiola Escárzaga (2005), argumenta que la derrota militar de Sendero Luminoso por las Fuerzas Armadas y el gobierno de Fujimori a mediados de la década del noventa, mediante la combinación de la violencia extrema hacia los subversivos y sospechosos de serlo y la adhesión de sectores populares ganados mediante el asistencialismo, no representó; sin embargo, la victoria moral del Estado sobre la subversión, ni tampoco la resolución del conflicto social y étnico que le dio origen, sustento popular y larga vida al movimiento insurgente encabezado por la agrupación maoísta. Lo que dice la investigadora lo compartimos, porque la victoria militar debería haber sido el primer paso. Luego, lo más importante es que el Estado realmente tenga presencia en el interior del país, sea un estado descentralizado, no centralizado como lo es hasta la actualidad.

Asimismo, Fabiola Escárzaga, nos dice que mientras los efectos traumáticos de la violencia continuaron para la sociedad peruana en su conjunto, con la persistencia de un clima represivo casi una década más, durante el régimen dictatorial y corrupto de Fujimori que la insurgencia senderista contribuyó a legitimar o al menos a prolongar. Lo que dice la investigadora es lo que suelen hacer los políticos, sacar el máximo provecho a una victoria social (como es el caso de la derrota militar de Sendero Luminoso). Se aprovechan de los efectos de

un acontecimiento traumático para perpetuarse lo más que puedan en el poder. Por supuesto, los efectos de la guerra interna no han terminado todavía, hasta la fecha siguen personas desaparecidas.

#### **IV.2.2. El rol de la memoria**

Elizabeth Jelin (2012) nos dice que cuando deseamos rescatar un acontecimiento del pasado, inmediatamente surgen varias memorias que van a entrar en conflicto, en la lucha por obtener la hegemonía, la verdad de lo sucedido. Cuando una memoria logra imponerse ante las demás, trae como consecuencia la invisibilidad o el silenciamiento de las otras narrativas. La investigadora explica:

Las memorias, siempre plurales, generalmente se presentan en contraposición o aun en conflicto con otras [...]. Las relaciones de poder y las luchas por la hegemonía están siempre presentes. Se trata de una lucha por “mi verdad”, con promotores(as) y emprendedores(as), con intentos de monopolización y de apropiación (Jelin, 2012, p. 25).

La referida estudiosa añade que las memorias, por lo general, son reproducciones de acontecimientos traumáticos ocurridos en el pasado (dictaduras, guerras, terrorismo). En nuestro objeto de estudio, los testimonios del terrorismo no son parte de un acontecimiento pasado, sino que se está dando en el presente de la guerra. La denuncia insistente de los familiares de los desaparecidos a través de la prensa y en las mismas instituciones gubernamentales. Son desgarradores sus testimonios. La novela nos dice que el Ejército entra con violencia a la medianoche y saca a empellones al elegido. Lo secuestra para borrar su rostro para siempre de la lista de los rostros de la tierra, para convertirlo en aire su nombre. Y nadie después sabrá a dónde se lo llevaron.

Y en el colmo del atropellamiento a sus derechos humanos, dirán unos días después que todo es mentira, aunque los familiares juren en mil idiomas que fueron los soldados quienes se los llevaron (a un hermano, a un padre, a un esposo, etc.). Estas muertes clandestinas son memorias del presente en la novela. El narrador nos informa que muchos de los desaparecidos se les encontraba en las fosas comunes clandestinas preparadas exclusivamente para el entierro de esas personas acusadas de terroristas, aunque sin comprobarlo fehacientemente que si en verdad lo eran: culpables o no culpables eran muertas. La novela nos sigue diciendo que cuando algún fiscal encontraba los cuerpos de los desaparecidos, venían los soldados, bajo las órdenes de un alto mando militar, y lo cambiaban inmediatamente de fosa.

La novela incluso denuncia la muerte de un grupo de jóvenes en Pueblo Libre sin un previo juicio, ni mucho menos al amparo de una ley que autorizaba su muerte. También, denuncia la masacre a los presos de la isla carcelaria de El Frontón. Ellos tenían vacías sus manos de armas, ya se habían rendido, igual los mataron. Por supuesto, también lo negaron.

Desde luego, estas desapariciones no se llegaron a descubrir en su real dimensión en su momento, tampoco se investigó a profundidad, ni mucho menos se castigó a los culpables. En la actualidad, esas denuncias son la memoria del presente, que hasta la fecha buscan justicia, siguen buscando los cuerpos de sus familiares. Se siguen encontrando fosas comunes. La Comisión de la Verdad y Reconciliación es la que tomó estos casos con más seriedad, quiso llegar a la verdad, responder a la pregunta qué fue lo que pasó realmente en esos terribles

años de guerra. Lamentablemente no pudo, quedó en buenas intenciones. En la actualidad se ha construido monumentos que simbolizan la crueldad que sufrieron las víctimas, hay museos de la memoria, se realizan actividades culturales en honor a las víctimas, y una serie de actos protocolares oficiales. En este punto es fundamental retomar lo que dice Jelin (2012) al respecto de las memorias. Ella asevera que la memoria siempre se construye desde el lado hegemónico. La memoria de las víctimas del terrorismo se está realizando desde la perspectiva del vencedor, es decir, del Estado peruano. No podemos ser ingenuos y asumir que la memoria que se pretende construir con relación a esos eventos traumáticos de la guerra interna realmente sucedió así como pretenden hacernos creer. En otras palabras, falta la memoria del perdedor, y de otros agentes que participaron activamente en la guerra.

Otra idea que argumenta Jelin (2012) es que en el campo de las memorias se busca construir una “verdad única”, aunque esto, reconoce la investigadora, es imposible. Lo que hoy se establece como “verdad” o como la interpretación última de un determinado acontecimiento, pasado un lapso de tiempo se cuestiona esta verdad establecida. Esto trae como consecuencia, creemos nosotros, la alteración del acontecimiento. Jelin lo explica de la siguiente manera:

Los cambios en escenarios políticos, la entrada de nuevos actores sociales y las mudanzas en las sensibilidades sociales inevitablemente implican transformaciones de los sentidos del pasado. Los ejemplos son múltiples. No se trata necesariamente de ejercicios negacionistas (que también existen, sin duda), sino de la selección y el énfasis en ciertas dimensiones o aspectos del pasado que distintos actores rescatan y privilegian, y de los cambiantes investimentos emocionales y afectivos que esto implica (Jelin, 2012, p. 99).

Esta idea que esgrime la autora de la pretensión de elaborar una sola verdad, pretendió tal vez la Comisión de la Verdad y Reconciliación, pero sabemos que hay muchas versiones de lo que pasó en esos años oscuros para la historia del país. En la actualidad, se sigue investigando y proponiendo nuevas evidencias de los acontecimientos. Nosotros creemos que nunca se llegará a la verdad de aquellos años, al pasar el tiempo y ensayar una serie de explicaciones y nuevos testigos, el acontecimiento se irá desvirtuando. Además, todos estos intentos por fijar una memoria del pasado cruel del terrorismo son todos esfuerzos del lado vencedor, oficial, institucional. Como dice Fabiola Escárzaga (2005), en la actualidad, no hay una “verdad oficial” y legítima, sigue siendo una tarea pendiente dilucidar qué fue lo que pasó realmente en esos años aciagos para el país, que desde luego lo sufrió más el campesino, el hombre de a pie. Creemos que la solución no pasa por reconstruir una memoria del vencedor y de los vencidos, la solución es que el Estado debe aprender de sus errores. Nos referimos que hasta la fecha vivimos en un Estado centralista, todo es Lima, se olvida del interior, la provincia sigue siendo terreno fértil para que algún “líder” encamine todo ese descuido gubernamental a un caos político social, y nuevamente se repita la historia cruenta.



## Conclusiones

01. La crítica literaria considera a la narrativa de Eduardo González Viaña como poética, anegada de un realismo maravilloso, onírica y experimental. Estas características narrativas también las encontramos en *Sarita Colonia viene volando*, desde el inicio hasta el final de la novela.

02. La migración, en *Sarita Colonia viene volando*, está representada por la protagonista y su familia. El texto nos relata el periplo realizado por don Amadeo Colonia, junto con su familia, desde Huaraz hasta el Callao. A partir de esta familia se va a representar a todos los provincianos que padecen y sienten lo mismo que ellos en la capital: frustraciones, discriminaciones, añoranza, etc. Esta narración está envuelta en un realismo maravilloso que le permite al narrador dar cuenta de la cosmovisión andina.

03. El proceso de la migración, en *Sarita Colonia viene volando*, plantea las subjetividades en las cuales se vio envuelto el provinciano antes de decidir y cuando este ya se encuentra en la ciudad. Esto lo hace a través de la música, los personajes constantemente están repitiendo “las locas ilusiones me sacaron de mi pueblo”.

04. En *Sarita Colonia viene volando*, a través del viaje que realizó don Amadeo Colonia de Huaraz a Lima, se representa la cultura de la góndola y del camión. La novela muestra las fases del recorrido que solía realizar el provinciano. Primero se desplazaba con ayuda de sus mulas, que le servían para transportar sus bienes materiales. Luego se embarcaba en un camión o en un barco. La migración que realizó don Amadeo Colonia fue un recorrido por los espacios geográficos de Huaraz, lo que nos permite saber sus mitos propios de cada lugar, la cultura y la forma de celebrar fiestas religiosas, de modo que se percibe el sincretismo de la cultura europea con la andina.

05. El provinciano no siempre permanece eternamente subalterno, frustrado, repelido y humillado, inmerso en un mundo hostil que no comprende ni lo comprende. Aunque debemos reconocer que también existen migrantes instalados

en el nicho de la pobreza absoluta. En *Sarita Colonia viene volando*, se muestra ambos tipos de migrantes. Por ejemplo, con respecto a los personajes que lograron tener éxito, podemos citar a Hipólito Colonia, Amadeo Colonia, Juan Burro y el Embajador de Quiquijana. La otra cara de la moneda fue Sarita Colonia. Ella todo el tiempo que vivió en Lima fue pobre, tan solo se dedicó a sobrevivir. Cuando falleció, su cuerpo fue a parar a la fosa común, lugar donde van a parar todos los pobres que no son nadie en la sociedad. Esto explica el porqué de la identificación de los pobres con ella.

06. Juan Burro y el Embajador de Quiquijana son dos cantantes folclóricos que se encargan de contar la historia de Sarita Colonia. Estos dos artistas son el símbolo de la oralidad en la capital, los cuales se han apropiado de un espacio público importante, como lo es el Coliseo Nacional. En este espacio convocan a una multitud de migrantes, los cuales salen revitalizados después de escuchar un huayno, interrelacionarse entre ellos, etc. Ellos sirven como ejemplos de superación para sus paisanos.

07. La subalternidad interroga los conceptos de nación, identidad, civilización y cultura. Estos conceptos cuestiona la novela, porque se percibe en la historia que no todos los “ciudadanos” están “incluidos” en la nación. Hay una clara división: los de arriba (ciudadanos de primera clase) y los de abajo (ciudadanos de segunda y tercera clase). Con respecto a la identidad de los subalternos se pretende homogenizarla, esto traería como consecuencia la invisibilidad de las culturas y la implantación de la identidad hegemónica. Con el concepto “civilización” es evidente que los grupos de poder van a salir ganando, porque ellos se atribuyen que sí tienen civilización; en cambio, los marginados no la tienen.

08. En la novela el sistema oficial (político, económico, social, religioso y cultural) es representado como aquel que margina al subalterno y trata de ocultar esta subordinación mediante la ideología, la cual es canalizable por medio de los discursos oficiales. Sin embargo, el sujeto subalterno no es tonto, se da cuenta del juego que propone el grupo hegemónico, y le da vuelta a su discurso a través de

sus acciones en donde manifiesta que no está conforme y está dispuesto a mutar de estado, y esto es precisamente lo que el grupo de poder teme, porque el subalterno sí tiene poder para cambiar el orden establecido.

09. El sujeto subalterno nunca podrá “hablar” en el discurso oficial porque en este su participación es nula, su imagen es construida por esta narrativa de poder, lo cual trae como consecuencia la construcción de estereotipos. No obstante, el sujeto subalterno sí puede hablar a través del arte propio de ellos, el lenguaje del cuerpo, los sentimientos, organizaciones populares y culturales creados por ellos mismos. Todo esto se percibe en la novela, los fieles de la protagonista se han construido su propia santa, que se le parece a ellos: pobre, provinciana y discriminada. Han tomado la religión católica, la misma que profesa el grupo de poder, pero le dan otro sentido a su fe desde su posición de subalternos, se han revelado contra los estatutos oficiales de la Iglesia. En donde solo ella puede dictaminar quienes son santos y quienes no.

10. La subalternidad, en el texto, está dado por dos indicadores: económico y cultural. Los fieles son personas pobres. El milagro que solicitan a la santa no es nada extraordinario, aunque para ellos sí lo es, a saber, solicitan la ayuda de Sarita Colonia para aliviar alguna enfermedad, conseguir un puesto de trabajo, y de esta forma tener un ingreso para poder satisfacer una necesidad básica: el hambre. La carencia económica de los devotos de la santa los coloca socialmente en la clase media baja, incluso algunos son gente marginal (delincuentes, prostitutas). Su cultura si lo medimos con el termómetro del grupo de poder, es periférica, ninguneada por la cultura oficial. La santa a la cual profesan fe no está inscrita oficialmente como tal en el canon religioso católico; en cambio, la cultura oficial tiene sus santos que sí son aceptados por la Iglesia.

11. Los personajes de la historia se dan cuenta que en la sociedad no existe la homogeneidad social, económica y cultural, incluso religiosa. Tampoco creen en el discurso del Estado, a saber, que se interesa por ellos. Es decir, la ideología del poder no ha penetrado totalmente en sus mentes, ello se debe a que es imposible, por más elaborada que este la ideología mediante un discurso tape tan deprimente

realidad: desempleo, hambre, abuso, marginación. Los subalternos representados en el mundo posible de la obra nos muestran lo terrible que es el capitalismo y su presumida modernidad política, económica, científico-tecnológica y cultural: todo esto percibido en una sociedad burguesa.

12. Los derechos humanos de los fieles de Sarita Colonia son violados por el sistema capitalista. La gran mayoría de ellos carece de un trabajo formal, mucho de ellos no han recibido ni siquiera la educación básica. Todos ellos pertenecen a la clase social marginada, olvidada por el Estado. Todos sufren hambre, maltratos, segregación social y cultural. En otras palabras, los derechos humanos no solo deben remitirse al castigo físico, las violaciones, desapariciones, que ocurren dentro de una dictadura o guerra interna; sino que también debe entenderse como violación a los derechos humanos las desigualdades económicas, sociales, políticas, culturales, etc.

13. Los fieles de Sarita Colonia no se conocen entre sí. Tan solo son conscientes que comparten una misma fe, que padecen parecidas tribulaciones: hambre, falta de oportunidades laborales, marginados por la sociedad capitalista. Realizan el mismo peregrinaje, el mismo ritual (todo esto sucede en el cementerio). En conclusión la fe los une, vienen a formar una comunidad imaginada. Sin embargo, en la novela, la religión no sirve para afianzar el concepto de nación, de nacionalidad, sino todo lo contrario: es un método para criticar a los fundamentos de la formación de la nación criolla. En una sociedad donde se visualiza claramente la gente que tiene el poder y quienes no.

14. La novela demuestra que no existe la homogeneidad cultural en los pueblos dominados por la gran cultura hegemónica. Aunque el grupo de poder siempre estará tratando de querer homogenizarlos mediante su ideología. Al respecto *Sarita Colonia viene volando* pone de manifiesto que la cultura de los subalternos no es igual.

15. La historia de la violencia política representada, en *Sarita Colonia viene volando*, se ubica en el tiempo del durante. Es decir, la guerra está en pleno

desarrollo. En esta guerra se evidencia el poder de dos ideologías: Estado versus Sendero Luminoso. Este conflicto de ideologías ha traído como consecuencia la instalación de una nueva realidad cotidiana. En este nuevo contexto social se ha relativizado el valor de la vida humana. Esta ya no está segura en ningún lado, la muerte en cualquier instante llega. De pronto puede hacer su aparición mientras se conversa. Por ello, ya no se puede saber si se habla con los vivos o con los muertos: la frontera entre la vida y la muerte es ambigua en esta nueva realidad.

16. La novela denuncia reiteradamente las desapariciones clandestinas de las personas víctimas a manos del Estado, las cuales eran enterradas en las fosas comunes. Esto fue parte de una estrategia de guerra sucia llevada a cabo por agentes del Estado, a fin de impedir la identificación de sus víctimas. *Sarita Colonia viene volando* denuncia la desaparición cruel de pueblos enteros de la sierra a manos de las Fuerzas Armadas. El Estado cuando se enteró de estos abusos no hizo nada. Exigió pruebas de las muertes, incluso dudó de su existencia. El testimonio desgarrador de sus familiares nunca tuvo validez.

## BIBLIOGRAFÍA

### FUENTES PRIMARIAS

González Viaña, E.

1990 *Sarita Colonia viene volando* (Segunda edición). Lima: Mosca Azul

2004 *Sarita Colonia viene volando*. Lima: Ediciones Copé

2004 *Sarita Colonia viene volando*. Lima: Editorial PETROPERÚ.

2011 *Sarita Colonia viene volando*. Cajamarca: Fondo Editorial de Lumina.

2014 *Sarita Colonia viene volando*. Lima: Summa Ediciones.

1964 *Los peces muertos*. Trujillo: Casa de la poesía.

1970 *Batalla de Felipe en la casa de palomas*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A.

1974 *Identificación de David*. Lima: Editorial Universo S.A.

1979 *¡Habla, Sampedro: llama a los brujos!* Barcelona: Argos Vergara.

1984 *El tiempo del amor*. Lima: Mosca Azul.

1996 *Las sombras y las mujeres*. Lima: Mosca Azul.

1998 *Correo de Salem*. Lima: Mosca Azul.

1999 *Correo del milenio*. Lima: Ediciones Copé – PETROPERÚ.

2000 *Los sueños de América*. Lima: Alfaguara.

2004 *La dichosa memoria*. Lima: Librusa.

2007 *Vallejo en los infiernos*. Trujillo: Universidad César Vallejo.

2008 *El corrido de Dante*. Lima: Planeta.

2009 *¡Quién no se llama Carlos!* Lima: Ediciones SM.

2009 *Don Tuno, el señor de los cuerpos astrales*. Lima: Universidad Alas Peruanas.

2009 *El amor de Carmela*. Lima: Altazor.

2009 *Florcita y los invasores*. Trujillo: El Parque Lector.

2009 *Maestro Mateo*. Lima: Ediciones SM.

2009 *Vallejo en los infiernos*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

2011 *El amor de Carmela me va a matar*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

2011 *El veneno de la libertad. Antología de textos de El Correo de Salem*. Lima: Bruño.

2011 *Varias mujeres y un fantasma*. Cajamarca: Universidad Privada Antonio Guillermo Urrelo.

2012 *El lucero de Amaya*. Lima: Ediciones SM.

2013 *Eterno Mateo*. Lima: San Marcos.

2013 *Hablar con la Santa Muerte*. Lima: Universidad Alas Peruanas.

2017 *El camino de Santiago*. Lima: Planeta.

2018 *La frontera del paraíso*. Lima: Melquíades.

2018 *Siete noches en California...y otras noches más*. Lima: Lápix Editores.

## FUENTES SECUNDARIAS

### Capítulo de libro

Andreu, A.G. (1999). *Sarita Colonia viene volando* de Eduardo González Viaña, una novela alternativa. En *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA)*. Cusco: Fondo Editorial Cronolibros.

### Artículos

Cornejo Polar, A. (1980). Eduardo González Viaña: ¡*Habla Sampedro: llama a los brujos!* *Revista de crítica literaria latinoamericana* 12 (6), 297-298.

Oviedo, J. M. (1971). González Viaña, mitólogo. *Amaru* 14, 87- 88.

Suárez, M. (1986). Veinte años que cuentan. *Asalto al cielo* 3, 10-12.

Flores, G. (1996). Eduardo González Viaña: Entre las sombras y las mujeres. *Sí cultural* 5, 48-51.

Guevara, M. (2002). Nunca he dejado de ser joven y nunca podré dejar de escribir. *Sieteculebras* 16, 42-44.

Sánchez, A., & Burgos, H. (1996). La realidad no existe. *Quehacer* 103, 100-105.

### Artículo de periódico

Franco, C. (1990, mayo 21). Sarita Colonia, o los cholos invaden el cielo: razones de un culto popular". En *El Comercio*.

### Libros

Belevan, H. (1977). *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria.

Carrillo, F. (1966). *El cuento peruano*. Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria.

Cornejo Polar, A. (2000). *Literatura peruana siglo XVI al siglo XX*. Lima: Latinoamericana Editores.

Donoso, M. (1972). *Prosa joven de América hispana*. México: SepSetentas.

Forgues, R. (1988). *Palabra viva: hablan los narradores* (Tomo I). Lima: Rocarme.

Franco, C. (1991). *Imágenes de la sociedad peruana: la "otra" modernidad*. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación.



González Vigil, R. (1984). *El cuento peruano 1957-1967*. Lima: Copé

Sánchez, L. A. (1981). *Derrotero para una historia cultural del Perú* (Tomo V). Lima: Emi Editores.

## **Tesis**

Gatti, R. (2009). *Lo sagrado para los profanos: Sarita Colonia viene volando de Eduardo González Viaña*. (Tesis de licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Perú.

## **FUENTES COMPLEMENTARIAS**

### **Capítulo de libro**

Althusser L. (2003). Ideología y aparatos ideológicos de estado. En S. Žižek (compilador). *Ideología: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Cornejo Polar, A. (2014). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. En P. Sandoval & J.C. Agüero (compiladores). *Cambios culturales en el Perú*. Lima: Ministerio de Cultura-Fondo Editorial.

Degregori, C. I. (2014). Del mito del Inkarrí al mito del progreso: poblaciones andinas, cultura e identidad nacional. En P. Sandoval & J.C. Agüero (compiladores). *Cambios culturales en el Perú*. Lima: Ministerio de Cultura-Fondo Editorial.

Franco, C. (2014). Exploraciones en “otra modernidad”: de la migración a la plebe urbana. En P. Sandoval & J.C. Agüero (compiladores). *Cambios culturales en el Perú*. Lima: Ministerio de Cultura- Fondo Editorial.

Richard, N. (1996). Signos culturales y mediaciones académicas. En B. González (compilador) *Cultura y tercer mundo*. Caracas: Nueva Sociedad.

## Artículos

Chakrabarty, D. (2000). Una pequeña historia de los estudios subalternos. *Anales de desclasificación* 5, 1-27.

Chueca, L. F. (2007). Desentierros, des-identificaciones, desapariciones: Apuntes sobre representaciones de la violencia política en tres poemas peruanos recientes. *Ajos & Zafiros* 8/9, 69-86.

Encinas Carranza, P. (2007). Una aproximación a la dramaturgia peruana del conflicto interno. *Ajos & Zafiros* 8/9, 101-119.

Escárzaga, F. (2005). Sendero Luminoso y el campesinado indígena en dos novelas peruanas. *Lhymen* 3, 137-154.

Huamán, M. Á. (2007). ¿Literatura de la violencia política o la política de violentar la literatura? *Ajos & Zafiros* 8/9, 31-40.

López Maguiña, S. (2007). Poder y compromiso en el discurso de Sendero Luminoso. *Ajos & Zafiros* 8/9, 15-30.

Quiroz, V. (2007). Violencia y crítica postcolonial en *Rosa Cuchillo*. *Ajos & Zafiros* 8/9, 41-54.

Spivak, G. (2003). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Revista colombiana de antropología* 39, 301-362.

Terán Morveli, J. (2017). La narrativa de la violencia en el Perú. Una primera tipología. *Entre Caníbales* 5, 75-98.

Saavedra Muñoz, N. (2007). Identidad y diferencia: un acercamiento al conflicto armado de la década de los 80 representado en cinco novelas peruanas contemporáneas. *Ajos & Zafiros* 8/9, 55-67.

Valdivia Baselli, A. (2007). Interacción con los guetos. *Heterotopías y heterocronías en la gestión simbólica de la barbarie* desde la narrativa peruana breve de los 80. *Ajos & Zafiros* 8/9, 87-100.

## Libros

Anderson, B. (1997). *Comunidades imaginadas (reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo)*. México: Fondo de Cultura Económica.

Beverley, J. (2004). *Subalternidad, modernidad y multiculturalismo*. Caracas: Nueva Sociedad.

Beverley, J. (2004a). *Subalternidad y representación (debates en teoría cultural)*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert.

Bravo, J. A. (2011). *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual* (Edición corregida y aumentada). Lima: Fondo Editorial Universidad Inca Garcilaso de la Vega.

Cornejo, A. (1994). *Escribir en el aire (ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas)*. Lima: Editorial Horizonte.

Dolezel, L. (1999). *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco Libros.

Foucault, M. (1984). *Las redes del poder*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Harshaw, B. (1997). *Teorías de la ficción*. Madrid: Arco/ Libros.

Inerarity, D. (2007). *La irrealidad literaria*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra.

Iser, W. (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.

Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos

Matos Mar, J. (2004). *Desborde popular*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Matos Mar, J. (2016). *Perú: Estado desbordado y sociedad nacional emergente*. Lima: Editorial Universitaria.

Schaeffer, J. M. (2002). *¿Por qué la ficción?* Madrid: Lengua de Trapo.

Žižek, S. (1992). *El sublime objeto de la ideología*. Madrid: Siglo Veintiuno.

## Documental

Gambirazio Ponce, J. (Director) (2018). *Sarita Colonia: la tregua moral* (1h15'). Lima: Testigo Trece.